ALEXANDRU OLARU
SHAKESPEARE ŞI PSIHIATRIA DRAMATICĂ
EDITURA SCRISUL ROMÂNESC Craiova, 1976
Cuvânt înainte
Despre psihiatria artistică şi literară
Din evoluţia psihiatriei până la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea
Corelaţii biografico-sociale
O concepţie despre lume şi viaţă
Referiri medicale în teatrul shakespeareian
Între normal şi anormal
Stările nevrotice
Pierderea pasageră a conştiinţei
Transfigurarea dramatică a psihozelor
Psihoza maniacală
Melancolia
Confuzia mintală
Oligofrenia
Stări demenţiale
Paranoia
Bufee delirante
Schizofrenia
Cauze ale tulburării minţii
Terapeutică
Simularea nebuniei
Shakespeare – psihiatru
Bibliografie
Cronologie
Sumar

Cuvânt înainte

După cum se ştie, tendinţa cercetării interdisciplinare e una din caracteristicile cele mai evidente ale ştiinţei contemporane, inclusiv a celei literare. Complexitatea fenomenelor gândirii, naturii şi societăţii a trebuit să ducă la această asamblare a metodelor în vederea elucidării lor mai profunde. Studiile

literare, ele însele, n-au folosit numai disciplinele propriu-zis sociale – filosofia, sociologia, istoria etc. – ci şi pe cele biologice, neurologice, psihopatologice etc. Literatura a utilizat, mai ales după Freud, psihanaliza *a cărei aplicaţie în creaţia literară şi în critică a devenit tot mai frecventă în epoca noastră.*

Lucrarea doctorului Al. Olaru despre Shakespeare şi psihiatria dramatică, *apreciată elogios de specialiştii-medici, nu poate interesa numai pe colegii de profesiune ai autorului. Ea îşi extinde preocuparea şi dincolo de aceştia, pătrunzând în domeniul istoriei şi criticii literare. Dr. Al. Olaru confirmă, încă o dată, şi în acest cadru, că realismul lui Shakespeare a fost într-adevăr integral, o culme a realismului european, aşa cum l-au caracterizat clasicii marxismului, cuprinzând nu numai fapte şi reacţii normale exprimând pe eroi, ci şi stări psihopatologice. În acest fel, domeniul realist al lui Shakespeare cuprinde întreg universul uman, care nu e lipsit de numeroase anomalii până la stările demenţiale transfigurate, cu înaltă artă, de marele Will. Shakespeare apare, după această lucrare a doctorului Olaru, ca un cunoscător vădit al psihiatriei timpului său pe care autoful o descrie pe larg într-un capitol introductiv începând din epoca primitivă şi până la Renaştere în care trăia şi dramaturgul. Se determină, cu precizie, izvoarele de bază ale cunoştinţelor psihopatologice ale lui Shakespeare şi anume ale experienţei lui de viaţă, ale culturii lui literare fără exagerare, în cadrul căreia antichitatea joacă un rol principal că la toţi scriitorii Renaşterii, într-un capitol următor se conturează concepţia de viaţă a lui Shakespeare, în care trăsăturile epocii sale se îmbină cu cele ale barocului penetrant în aşa fel încât se poate spune că autorul a scris aci adevărate pagini de istorie şi critică literară, bazată pe o bună cunoaştere a bibliografiei respective. Subliniem, în mod deosebit, că dr. Al. Olaru posedă o perspectivă limpede a concepţiei marxiste despre Renaştere pe care o utilizează cu ştiinţă adecvată.*

În capitolele de bază ale lucrării se insistă asupra

întregului material de fapte medicale folosite de marele dramaturg cuprinzând mai toate disciplinele medicale ale timpului, toată gama bolilor – de la cele mai cunoscute şi generale – până la stările psihopatologice cele mai rare. Toate îşi au pentru Shakespeare o bază fiziologică certă prin care scriitorul a exprimat – încă din epoca lui – o concepţie materialistă cu privire la antropologie.

Tot acest vast material de la fenomenele psihice oscilând între normal şi anormal, până la cele violent demenţiale, a fost. transfigurat artistic de către dramaturg, şi autorul lucrării insistă cu toate prilejurile asupra transpunerii estetice a stărilor psihopatologice adică de fapt pătrunde în domeniul criticii şi istoriei literare, ceea ce trebuie recunoscut îndeosebi şi ceea ce măreşte interesul cărţii dincolo de preocupările specialiştilor, atrăgând publicul mare de intelectuali alături ce cercetătorii literari. Se remarcă uşor că dr. Al. Olaru frecventează şi problemele literare făcând astfel dovada extinderii culturii sale dincolo de aria disciplinelor medicale.

Ţinem să remarcăm, de asemenea, calităţile stilistice ale lucrării, proprietatea şi expresivitatea care nu e numai pur ştiinţifică, ci şi vădit literară, constituind încă un caracter atractivi al cărţii, de fapt una din aptitudinile ei evident literare.

Socotim, prin urmare, că lucrarea dr. Al. Olaru va interesa – repetăm – un cerc larg de cititori care va depăşi pe specialiştii medicinii şi va cuprinde, în mod firesc, pe slujitorii contemporani ai ştiinţei literare.

AL. DIMA

Despre psihiatria artistică şi literară

Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Seneca – De tranquillitate animi, *17, 10*

Să cânte-un cânt din vechi cântat Azi din cenuşe a-nviat Bătrânul Gower, care-şi ia Din om ce-i hid, spre a vă-ncânta.

Pericles, I.

Asocierea conceptelor „artă” şi „literatură” aceluia

de „psihiatrie”, ramură a medicinii oarecum rău famată în mentalitatea comună, apare, într-un fel, ca o impietate, cu deosebirea viziunii limitate a unor teoreticieni ce tind să apere anacronismul unei estetici dogmatice, refractară la înnoire.

Evitarea unor nedumeriri impune unele clarificări iniţiale cu exemplificări cerute de rigurozitatea concretului. E un fapt unanim recunoscut că arta şi literatura proiectează prin filtrul imaginaţiei lumea şi viaţa în general, cu mijloace proprii diverselor genuri: mişcare, sunet, materie, culoare, cuvânt etc. Opera este fructul acestei transfigurări. Universalitatea unei opere stăruie în comunicabilitatea ei (156, p. 25), cu potenţial de evocare peste timp şi loc, a unui conţinut de idei şi sentimente, al căror mesager rămâne creatorul. Transpunerea personală a unei realităţi unitare din multiplele aspecte permanente, ce constituie matca în care se scurge valul vieţii umane, cu inerente implicaţii sociale, acordă originalitate, semnificaţie şi perenitate unei opere. Creatorul trăieşte, simte şi redă lumea şi viaţa vremii sale, ca şi aspiraţiile sale, într-o formă originală, fiind acceptat în ierarhia realizatorilor de valori culturale în măsura în care transfigurările sale sunt încărcate de sens şi angajează o adeziune intelectuală, estetică, etică, politică etc. Creaţia devine, astfel, un mesaj dăruit umanităţii contemporane şi posterităţii, ce hărăzeşte autorului dar prometeic. Împlinindu-şi misiunea în actul de creaţie culturală, creatorul îmbogăţeşte viaţa spirituală a poporului său şi a omenirii cu un conţinut de idei şi sentimente umaniste.

Istoria plăsmuirilor de cultură desemnează în diverse noţiuni: clasicism antic şi renascentist, neoclasicism, baroc, romantism, naturalism, impresionism sau în acelea purtate, ca stindarde, de avangarda artistico-literară: expresionism, suprarealism, dadaism, cubism, futurism, abstracţionism etc., curente artistico-literare caracteristice anumitor perioade ale epocii noastre, cu trăsături stilistice înrudite în conţinut şi în formă. Estetica unei epoci are tradiţii şi predilecţii al căror ansamblu îi determină stilul,

descifrat imediat sau ulterior de către cercetători sau impus cu anticipaţie printr-un program-manifest revoluţionar. Formularea rigidă, enunţarea dogmatică a trăsăturilor stilistice ale unei epoci creatoare sau impunerea ei programatică constituie adesea semnalul amurgului sau al unei naşteri forţate. Oricum, spiritul novator al acestora, cu toată tendinţa artistului de a deveni un *signum contradictionis* (82 A, p. 67), nu poate fi negat şi, fortuit, trebuie să se recunoască contribuţia acestora la revoluţia culturală a epocii noastre.

Critica, prin categoriile logicii, încearcă să definească o unitate structural-stilistică (13, p. 8 – 9), folosindu-se de conţinutul şi forma plăsmuirilor într-o anumită epocă istorică. Unitatea stilistică apare ca atmosfera în care se dezvoltă plăsmuirea culturală, din şi până la un punct permeabilă, adesea deschisă, vag conturată, supusă destrămării, interferenţei, infiltraţiei altor conţinuturi şi forme, şi, prin coexistenţa acestei permanente fluctuaţii, refuzându-se definiţiei riguroase, prin care nu se poate surprinde decât cu îngăduinţă o puritate stilistică.

O estetică nouă se impune aproape totdeauna în conflict cu cea veche; realizarea de cultură nouă este purtătoare a unor însemne revoluţionare. Lupta continuă între vechi şi nou, afirmată şi pe plan social, apare şi în istoria culturii, ca manifestare ondulată între clasicism şi baroc, diferitele curente traducând aspecte variate formal, al unor conţinuturi aproape aceleaşi. Nu trebuie să ne surprindă apariţia plăsmuirii ce nu se înserează în stilul dominant al epocii, ci să privim ca firesc destrămarea unei atmosfere de epocă şi instaurarea spontană sau violent-programatică a alteia. Oricare ar fi „tipurile” ce se desprind din noianul plăsmuirilor de cultură ale unui „stil”, acestea au străbătut peste veacuri numai în măsura transfigurării vieţii reale, a vieţii 8 umane individuale şi sociale integrale, absorbind în evoluţia ei şi celelalte aspecte de mediu înconjurător, de la mineral la vegetal şi animal, ceea ce ar putea fi definit prin formula unui

panteism impus de însăşi condiţia umană. Jocul liber al imaginaţiei a permis, prin deformări, o identificare între fizionomia umană şi animală, ilustrată de imagini aberante, bestiarul uman fiind utilizat în comedia umană a lui Balzac. (7, p. 11 – 49; 28, p. 122 – 126). Viaţa umană cuprinde o largă şi felurită gamă de manifestări în permanentă schimbare. Această varietate de forme ale vieţii reale permite o reprezentare diversă. Vom întâlni plăsmuiri în al căror conţinut descifrăm: frumosul şi urâtul, binele şi răul, utilul şi inutilul, simetricul şi grotescul, luminosul şi obscurul, aşa cum se desprind din clocotul vieţii. Fără a accepta consecinţele gnoseologice derivate din antropomorfismul protagoreic, acesta ne oferă premise pentru o estetică umanistă, în sensul aşezării omului cu toate ale sale, bune şi rele, în focarul preocupărilor şi atenţiei.

Plăsmuitorul se poate realiza tot atât de bine în unitatea de formă şi conţinut prin abordarea, atât în artă cât şi în literatură, pornind de la date concrete, a unor teme considerate anticalofile, atunci când pune accentul pe interesant, pe particular, pe specific, pe hidos, aspecte ce intră în componenţa vieţii umane reale. Saturat de normal, de frumosul comun, de banal, într-un cuvânt, de calofilie, însuşi creatorul clasic sau clasicist a strecurat în opera sa interesantul, caracteristicul, chiar anormalul până la teratologic.

Descompunerea idealului clasicist a avut fermenţi dizolvanţi prin însuşi acest particularism, strecurat în manifestările sale, care a avut totodată şi rolul de a-l menţine viabil, ferindu-l de o oarecare rigiditate. Mai mult, diferitele curente ce au urmat celor clasice s-au complăcut în transfigurarea cu predilecţie, uneori exclusivă, a aspectului particular, căutându-l în hidosul real, în patologia vieţii umane individuale şi sociale. Paradoxal, s-a încercat şi s-a urmărit transformarea urâtului în estetic, hidosul a devenit conţinutul unei opere, cu rostul de a impresiona, de a emoţiona, de a place (99, p. 227 – 237). Ineditul, caracteristicul, specificul, particularul, pitorescul,

oferite de aspectele mizere ale vieţii au fost ridicate la scara valorilor estetice. Arta creştină primitivă cu sfinţi scheletici, schimonosiţi de suferinţă, reprezentările groteşti ale barocului, conţinutul maladiv profesat de romantici, exprimările miasmatice ale mizeriei la naturalişti, încercările de explorare a subsolului obscur aii sufletului uman, cu încercarea de întronare a iraţionalului, a absurdului, cu negarea valorilor de cultură ale trecutului pe care au încercat-o unele dintre curentele avangardiste ale decadenţismului modern extremist, conţin destule exemplificări elocvente.

Pornind de la o definiţie a frumuseţii, aparţinând lui Dostoievski, după care „frumuseţea este o enigmă”, adică nedefinitul ce pune în mişcare sufletul uman, un critic de artă (49 A, p. 403 – 407) consideră că exprimarea artistico-literară a urâţeniei duce la identificarea cu frumuseţea modernă, prin accentuarea caracterului, ca în pictura lui Yelasquez sau a hidoşeniei stârvului în poezia lui Baudelaire. Unele dintre categoriile urâtului, menţionate de Grenier, aparţin patologiei: trivialul la Teniers. morbidul la Hieronymus Bosch, fantasticul la Bruegel, delirul la Goya. Ceea ce numim urât s-ar naşte dintr-o încălcare sau o contradicţie a ordinii naturii sau a spiritului. Nerespectarea ierarhiei produce banalul, inversarea ordinii intenţionale produce ridicolul – Aristotel (3, p. 58) consideră ridicolul o parte a urâtului utilizabil în comedie, definindu-l „ca un cusur şi o urâţime de un anumit fel” –, dezechilibrul ordinii produce dizgraţiosul, excesul prin exagerare a ordinii produce emfaticul, iar exagerarea minusului produce insipidul. Carenţa ordinii, de grade diferite, ar produce, rând pe rând: informul, diformul, disproporţionatul, exageratul. Oricum, urâtul poate căpăta investitura unei valori pozitive, printr-o convertire, chiar şi a monstruosului în frumos, aşa după cum descoperim nenumărate exemple oferite de istoria culturii.

Atât clasicismul cât şi barocul, cu diversele lor reapariţii în istoria culturii, n-au refuzat o exprimare artistică a părţii desconsiderate a vieţii, ci au apelat

frecvent şi intens la caracteristicul paranormal, nedispreţuind patologicul.

Suferinţa trupească şi sufletească, de care se ocupă medicina, au furnizat şi oferă, încă, un material imens, inepuizabil, pe care creatorii tuturor vremurilor, aparţinând diferitelor structuri stilistice, l-au transfigurat în operele lor, cu mai mult sau mai puţin talent. Conlucrarea medicinii cu diversele ramuri ale culturii s-a soldat cu fertilizarea acestora. Uneori asistăm la o adevărată invazie a patologicului în manifestările artistico-literare. Paul Richer, unul din elevii marelui neuropsihiatru francez Charcot, în monografia sa (103), ce tratează reflectarea medicinii în artă, scrutând volbura mitologică, schiţează teoria înrudirii originare între aceste două ramuri ale activităţii umane. Apolo, zeu al luminii şi protector al omenirii împotriva Ragelelor, a creat în acelaşi scop: uşurarea suferinţelor muritorilor, 10 ambele îndeletniciri, arta şi medicină, dăruind acesteia din urmă pe fiul său Asclepios. Aşadar, în viziunea mitică a antichităţii elene, ştiinţa şi arta apar ca două manifestări ale aceleiaşi tendinţe a spiritului uman în care adesea se întrepătrund. Autorul menţionatei monografii confirmă prin numeroase reproduceri ideea că, în toate epocile omenirii, medicina a oferit artei numeroase subiecte de inspiraţie, unele fiind considerate adevărate capodopere ale genului. Totodată, reprezentarea artistică a bolii a demonstrat la artişti asocierea cultului pentru frumos cu cercetarea scrupuloasă a naturii, ca şi introducerea în artă a unui element critic, ce ridică ştiinţa pe un piedestal luminos, a cărui semnificaţie şi conţinut constituie aportul ştiinţelor medicale la creaţia artistică. Astfel, observaţia anatomică riguroasă. statică şi în mişcare, se află la temelia genialelor creaţii ale sculpturii elene, a sculpturii şi picturii renascentiste (4, 22, 56).

Conţinutul patologic, surprins de creatori din diferite epoci, a constat în reflectarea bolilor şi diformităţilor psihofizice, redarea reală sau caricaturală a acestora prin evidenţierea sau amplificarea unei diformităţi naturale.

Omul, în perisabila sa existenţă individuală, acordă un interes predilect problemelor sănătăţii şi îmbolnăvirii trupului şi sufletului, interes ce are puternice rădăcini instinctive. Propriilor manifestări ale vieţii trupeşti şi sufleteşti, omul le conferă o remarcabilă atenţie, într-o ierarhie impusă de forţa instinctului de conservare, care le proiectează, după semnificaţie, la periferia sau în subsolul conştiinţei şi emotivităţii. Uneori, faptul aparent insignifiant, neobservabil, schiţat, izolat, poate fi cortina ce ascunde o lume plină de înţelesuri. Relevarea esenţialului prin nesemnificativ constituie fundamentul metodologic şi terapeutic al unei întregi şcoli psihiatrice moderne: psihanaliza, ce cuprinde în tezele sale o parte a realităţii, alături de ipoteze şi interpretări speculative.

Edmond Goblot, gânditor raţionalist contemporan, pentru a demonstra orizontul mai extins, debordant, al vieţii psihice, faţă de acela mai limitat al conştientului, recurge la o interesantă metaforă comparativă: activitatea psihică este ca o vegetaţie ce-şi afundă rădăcinile în noapte, îşi desface ramurile în umbră şi nu îşi expune la lumină decât frunzele cele mai de sus, florile şi fructele, pe care, numai un efort de atenţie sau o diversiune le face, rând pe rând, să se ivească în lumină sau să se afunde în tenebre. Astfel, argumentează materialist derivarea psihologicului din fiziologic, pe care îl indică drept substratul material al vieţii psihice, conchizând: viaţa conştiinţei este o dramă ce se petrece în cea mai mare parte în culise (49, p. 256).

Omul de pretutindeni şi de totdeauna a trăit şi trăieşte o totală satisfacţie dacă regăseşte în manifestările de cultură viaţa sa reală, cu diversele ei aspecte, bune sau rele, frumoase sau hâde, interesul cel mai viu fiind suscitat de reprezentarea stărilor de sănătate şi de boală. Dacă acceptăm afirmaţia unui gânditor român, extrasă din studiul istoriei, că viaţa omenească în generalitatea ei este lipsită de gânduri (94, p. 11), introspecţiunea ne apare ca dificilă în comparaţie cu trudă fizică, şi totuşi constatăm o aviditate a omului de a se cunoaşte şi de a se bucura când

se regăseşte prin alţii. Aceşti „alţii”, prea puţini, sunt tocmai artiştii, scriitorii, gânditorii. Tot ce aceştia au relevat privitor la om şi existenţa sa a trezit interes: conflict şi înţelegere, reacţie şi caracter, întâmplare şi răspuns, comportare în relaţie cu semenii, instinct, patimă şi atitudine faţă de existenţă în general. În redarea unor asemenea stări sufleteşti, omul se caută pe sine spre a se descoperi, a se cunoaşte în ceea ce are comun şi particular. Caracteristicul ce depăşeşte prin definiţie cu mult pragul banalităţii, limitele a ceea ce numim normal, ajunge uneori până la patologic. Psihopatologicul a generat şi generează interes, atracţie, fior, ori de câte ori a fost sau este tradus în termenii specifici ai artei sau literaturii. Manifestările psihopatologice nu fac oare parte integrantă într-o măsură mai mare sau mai mică din datele vieţii umane cotidiene? Prezenţa unor date, a unor elemente ale psihopatologicului în artă şi literatură ne apare ca un lucru firesc într-o operă realistă, impunându-se atunci când surprinderea unei atari stări sufleteşti a fost dirijată de o inteligenţă şi de o sensibilitate ce au întrunit calităţile talentului sau geniului şi au materializat-o într-o formă direct comunicabilă. O atare anormalitate psihică poate fi surprinsă într-o fază pasageră sau evolutivă, în desfăşurarea faptelor unui erou sau, episodic, alternând cu stări de normalitate, în evoluţia unei acţiuni.

Fiind o stare particulară, inedită, ciudată până la straniu, tulburarea raţiunii şi afectivităţii va trezi interes, va avea un ecou particular în sufletul celor ce o receptează.

Consideraţiile teoretice anterioare ne obligă la o definire mai didactică a unor noţiuni, în fundamentarea cărora vom recurge la exemplificări. Exprimarea stărilor psihopatologice ca şi a celor intermediare, de graniţă sau marginale, ce fac trecerea de la ceea ce numim normal spre anormal, în termenii proprii ai diferitelor genuri ale artelor expresive, cu deosebire, a celor plastice (sculptură, pictură), concretizată prin creaţii sau opere plastice cu vădită valoare estetică, ar constitui domeniul *psihiatriei*

artistice.

Exprimarea psihopatologicului în diversele genuri literare, realizând opere de certă valoare, ar constitui *psihiatria literară.* Transfigurarea stărilor sufleteşti psihotice, prin crearea unor caractere cu structură corespunzătoare acestora, în opere menite reprezentării, indiferent de specie: comedie, dramă, tragedie, capabile să pună în vibraţie sufletul spectatorului sau cititorului, aparţine vastei şi polivalentei modalităţi expresive: *psihiatria dramatică,* fragment al psihiatriei literare.

Înainte de a exemplifica, se impune clarificarea unor probleme.

Descoperirea acestor elemente patologice va putea fi efectuată numai de specialişti psihiatri dotaţi cu o cultură literarartistică temeinică şi având simţul măsurii pentru a evita exagerările.

Noţiunile de psihiatrie artistică şi literară nu trebuie folosite în scopul denumirii diverselor producţiuni artistico-literare ale bolnavilor mintali, îndeosebi a schizofrenilor. În asemenea situaţii, se poate vorbi de o producţie artistico-literară psihopatologică, cu valoare ştiinţifică de document revelator al diagnosticului psihiatric, ce, numai cu rare excepţii, se poate însera în şirul valorilor estetice. Ele rămân simple curiozităţi de tipul divertismentului infantil. Nu este mai puţin adevărat că în tendinţa de a explora subconştientul, sau ceea ce promotorii unor atari tendinţe numesc „iraţionalitatea", „absurdul" existenţei umane, se recurge, în unele cazuri, la modalităţile expresive de formă şi conţinut ale artei bolnavilor mintali. Din aceste motive, multe dintre creaţiunile lor sunt lipsite de semnificaţie şi potenţial evocator.

Neputând fi obiectivat, conţinutul rămâne în stadiul subiectiv, necomunicabil, formal, fiind dominat de un ermetism hieratic, izvorât probabil din aceeaşi atitudine de frondă, de epatare a burghezului, fără mesaj, de neînţeles pentru creator însuşi şi care se pretează la o apropiere de producţiunile schizofrenilor.

Literatura fantastică, privită din perspectiva evadării din real, prin intermediul jocului liber al fanteziei se înrudeşte cu psihopatologicul, unele dintre aceste producţiuni putând fi expresia unui autentic delir de imaginaţie, în orice caz, o stare haotică apropiată de structura delirului psihotic. Crearea unei atmosfere adecvate acţiunii permite autorilor să-şi recruteze eroii şi tematica din clinica psihiatrică. Se pot cita exemple numeroase de la Edgar Poe, Hoffmann, Cehov, până la V. Beneş, V. Papilian, R. Guga ş.a. Relaţia dintre starea de sănătate sau de boală mintală a creatorului şi creaţia de cultură a acestuia este dezbătută şi de Baldensperger (6, p. 119 – 136), concluzionând că „nici boala, nici sănătatea nu constituie singure facultatea literară”, însă, remarcând faptul că unele stări patologice şi vicii prilejuiesc o diversitate şi o libertate a asociaţiilor de idei, fertilizează stări de sensibilitate originale şi manifestări intelectuale superioare. Teoreticianul literar ia în consideraţie creaţia literară înnoitoare, indiferent dacă ea provine de la un creator echilibrat şi cu inspiraţie sănătoasă, ce poate fi foarte bine un inadaptat temporar sau de la un degenerat superior, care poate avea o stare de îndrăzneală morbidă.

Probleme de interes estetic real ridică creaţiile unor artişti şi literaţi de mare talent, uneori atingând culmile genialităţii, elaborate la debutul, în timpul său în perioada de remisiune a unei boli mintale de care au fost atinşi, neştirbindu-le consacrarea prin opera lor, ca în cazul: Hölderlin, Lenau, Nietzsche, Eminescu, Maupassant, Hoffmann, Verlaine, Poe, Coleridge, Quincey, Baudelaire, Lautréamont, Van Gogh ş.a. (cf. 156, p. 285). În unele dintre aceste cazuri, istoria literaturii şi artelor consemnează plăsmuiri etichetate pe drept geniale. Cu deosebire în pictură, odată cu apariţia semnelor de boală la un creator, se remarcă o modificare a stilului, destul de semnificativă pentru specialist, ca acesta să poată încerca reconstituirea debutului sau stadiului bolii mintale.

Câteva exemple spicuite din istoria culturii vor încerca să demonstreze rolul patologiei mintale, ca sursă

informaţională pentru realizarea unei opere artistice sau literare (27, 71, 80, 103).

Concepţia neştiinţifică ce s-a transmis din antichitate prin evul de mijloc epocii moderne, cu reminiscenţe şi în cea contemporană, privitoare la bolile şi bolnavii mintali, a găsit o largă exprimare în plastica timpului respectiv. Suferinţa psihică nu era considerată o „boală" propriu-zisă, ci o perversiune a sufletului, sălaş al demonilor, ce impulsiona suferindul să exteriorizeze îndemnurile lor răutăcioase.

Bolnavii erau consideraţi „posedaţi de diavol", pentru a căror vindecare se recurgea la practici magico-religioase, aducându-i la o biserică, mănăstire sau alt loc unde se găsea un „sfânt" reputat pentru vindecări miraculoase. Aproape totdeauna bolnavii erau supuşi unor 14 practici de exorcism, ce consta în a alunga demonul din bolnav prin rugăciuni şi ceremonii din care nu lipsea supunerea bolnavului la grele încercări fizice. Pentru ferirea de demonizare, poporul pornea în procesiuni periodice în cinstea diferiţilor sfinţi, în decursul cărora mimau gesturile posedaţilor. Sunt cunoscute la catolici: dansul Sfântului Guy, sau cel practicat de convulsionării adepţi ai Sfântului Médard (secolul al XVIII-lea) sau căluşul la români, reluări de către practică religioasă a serbărilor păgâne din antichitate, ca acelea în cinstea zeului Dyonisos.

Efectul sugestiv psihoterapeutic al acestor adevărate epidemii colective, sub patronajul unui prelat sanctificat ulterior, s-a manifestat asupra crizelor de isterie, asupra unei crize de epilepsie, asupra unui paroxism maniacal, a căror remisiune spontană coincidea cu timpul cât se oficia rugăciunea respectivă sau se epuiza la şocul produs de loviturile corporale. Secole în şir, reprezentarea tulburărilor mintale a fost stereotipă: înfăţişa sfântul, rugăciunile, vrăjile şi loviturile, practica exorcistă, demonul sau demonii ce părăseau trupul celor consideraţi posedaţi, sub formă de drăcuşori negri cu aripioare, coadă şi gheare, ieşind din cutia craniană sau din cavitatea

bucală a „posedaţilor”.

Forţa dezlănţuită de agitaţia unui maniacal, de un epileptic cu tulburări psihice sau de un alcoolic cronic, a oferit artiştilor o tematică tumultuoasă, posedatul fiind reprezentat imobilizat de mai multe persoane sau prin mijloace felurite: frânghii. lanţuri, greutăţi ce-i atârnau de mâini, picioare, gât. Bolnavul legat în lanţuri, din care încearcă să se elibereze prin contracturi convulsive şi a cărui liniştire e urmarea intervenţiei unui sfânt, este un laitmotiv pictural.

Ilustraţiile culegerii enciclopedice Hortus Deliciarum din secolul al XII-lea, alcătuită de călugăriţa germană Herrard de Landsperg (1125 – 1195), ne oferă câteva tipuri de posedaţi.

Pictura italiană a secolelor al XIII – XIV-lea, cu tematică religioasă, redă numeroase scene de vindecare miraculoasă a posedaţilor prin ceremonii religioase sau simple rugăciuni efectuate de „sfinţi”, înalţi prelaţi sau discipoli ai acestora.

Psihiatrii acestei epoci dominată de misticismul religiei creştine erau sfinţii, prelaţii şi preoţii.

Din numeroasele reprezentări picturale ale evului mediu şi ale epocii moderne până aproape de contemporaneitate, se poate reface o istorie ilustrată a psihiatriei dominată de ideile epocii: concepţia neştiinţifică a posesiunii, cu rădăcini în eresul misticoreligios şi folcloric.

Giotto (1276 – 1337) pictează scene de vindecări ale posedaţilor prin intermediul personajelor monahale (călugări, călugăriţe), aducând elemente noi în expresia mimică, în contractura de arc a corpului sau contorsiunea gâtului şi trunchiului etc., în scopul de a traduce mişcarea sufletească şi a o deduce din acestea.

Andrea del Sarto (1486 – 1530) pictează o frescă de un naturalism izbitor (un posedat agitat), iar lui Matteo Rosselli (1578 – 1650) îi aparţine o scenă de posesiune de viu realism, ambele găsindu-se la biserica Annunziata din Florenţa.

Strălucitul reprezentant al Renaşterii italiene, Rafael (1483 – 1520), abordează tema posesiunii în „Schimbarea la Faţă”, pânza aflată la Vatican şi în care redă în prim plan un tânăr demoniac cu torsul contractat. Considerată o capodoperă, în acelaşi timp e socotită expresie a geniului său, „testamentul său artistic”.

Tema este reluată de Rubens (1577 – 1640) în „Sfântul Ignatius de Loyola” vindecând posedaţii şi înviind un copil, lucrare aflată la Muzeul din Viena, compoziţie vie, bogată, cu personaje în mişcare, evocând dramatic şi naturalist mimica şi pantomima suferinzilor.

Pieter Bruegel (1525 – 1569), martor al ciudatei epidemii de isterie colectivă cunoscută sub denumirea „Dansul Sfântului Guy”, ce a bântuit regiunile Rinului în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, şi care s-a transformat în secolul al XVI-lea în procesiuni dansante la diferite biserici, pictează asemenea scene.

Diformităţile fizice, infirmităţile au folosit artiştilor, îndeosebi sculptorilor, la crearea unor opere groteşti, în scopul de a provoca râsul. S-a făcut totdeauna o corelaţie de către artişti între o anumită diformitate fizică şi o insuficienţă psihică. Trăsăturile exagerate, caricaturale, pot fi folosite pentru a exprima sarcasmul bestial şi stări sufleteşti deplorabile la care poate ajunge fiinţa umană. Măştile şi capetele groteşti din pământ ars au reprodus şi au exagerat infirmităţi umane în antichitate; ele au fost reluate sub diferite forme în veacurile următoare.

Această plăcere pentru grotesc, caracteristică barocului, a fost întreţinută şi de obiceiul de a ţine pe lângă curţile regale, nobiliare, unele tipuri umane de excepţie: nebuni şi bufoni, pitici, schilozi, cocoşaţi etc. Pictorii Renaşterii au aşezat alături de rege şi familia acestuia, nebunul, bufonul sau piticul de la curte.

Leonardo da Vinci (1452 – 1519) în „Triumful lui Cezar” redă 16 chipul unui pitic în mulţime. La muzeul Louvre din Paris se vede tabloul lui Ribera (1588 – 1656) denumit „Pied Bot” (Scălâmbul), un cerşetor cu o hemiplegie infantilă şi cu o fizionomie ce traduce

debilitatea mintală, având în mână o pancartă cu o formulă de cerşetorie scrisă în limba latină: „Da mihi elimosinam propter amorem Dei.

Velásquez (1599 – 1660), pictorul curţii lui Filip al IV-lea, are predilecţie pentru pitici şi idioţi. La Muzeul Prado din Madrid se găseşte hidrocefalul denumit „Copilul din Vallecas”, iar la Muzeul din Viena, „Idiotul*, cu un surâs timp şi o floare în mână.

Pictorul german Hans Holbein (1497 – 1543), pictor al regelui englez Henric al VIII-lea, redă în mai multe tablouri pe Will Summers, bufonul regelui englez, un diform, mic de statură, cu cap voluminos, membre lungi, acoperit de veşminte largi.

Exemplificările, care poate nu sunt cele mai ilustrative, pot continua dincolo de secolul al XVII-lea, cu menţiunea că arta secolelor următoare nu a dispreţuit transfigurarea trăsăturilor psihopatologice, utilizând pentru aceasta expresia corporală, cu deosebire trăsăturile fizionomice.

În arta noastră sculpturală amintesc transfigurarea naturalistă a tulburărilor mintale de către Şt.

Ionescu Valbudea în „Mihai Nebunul* şi „Speriatul*, lucrări ce se află la Muzeul de Artă din Bucureşti, de către Brâncuşi în „Cuminţenia Pământului*, de către Paciurea în „Himere.

În pictură şi grafica următoare secolului al XVII-lea amintesc numai de spaniolii: Goya (1746 – 1838), ce a utilizat expresiv imagini psihopatologice în „Dezastre* şi „Capricir pentru a transpune mizeria, dezordinea şi pervertirea sufletului, de Picasso (1881 – 1973), care în „Melancolie* a transpus în chipul unei doamne trăsăturile maladive pe care le exprimă însuşi titlul acestei pânze.

O gamă mai largă de expresie a găsit psihopatologicul în literatură. Folclorul ne oferă spre studiu practicile sale de medicină magică materializate în descântece, cu net efect psihoterapeutic în diverse tulburări psihice, ne oferă sentenţioasele zicale şi proverbe asupra comportamentului bolnavilor mintali, oferind o

documentaţie interesantă de etnopsihiatrie. Folclorul românesc este extraordinar de bogat în acestea (24, 38).

Marile opere ale literaturii popoarelor conţin şi ele preţioase documente psihiatrice: mitologiile, cărţile religioase etc. În ele găsim un jurnal cu idei în care ni s-a spus cuvântul oamenii diferitelor etape ale istoriei prin reprezentanţii lor de elită. În Biblie se găsesc numeroase personaje psihopatice şi psihotice, ca şi întâmplări din care reiese exprimarea psihiatrică cum ar fi întâmplarea demonizatului din ţinutul Gadarenilor (un schizofrenic, după descriere), învierea fiicei lui Iair (probabil o sincopă prelungită cu moarte aparentă sau o criză de isterie) etc.

Eroi ai mitologiei greco-romane (96), ca Eros (Amor), fiu al lui Hermes şi al Afroditei, au capricii şi impulsiuni necruţătoare ce frizează psihopatologicul, sau ca Dyonisos (Bachus), zeu al vinului, ce a luat minţile regelui Lieurgus, care s-a împotrivit răspândirii cultului său. În *Iliada,* Aiax este prezentat în acces psihotic, cu halucinaţii, confuzie mintală şi comportament suicidar. Astfel, după lupta eroică în războiul troian, este învins de Ulise în dispută pentru armele lui Ahile. Cuprins de furie, cu mintea pierdută, se luptă cu cirezile de vite, crezând că luptă cu rivalul şi căpitanii acestuia. Revenindu-şi din această rătăcire a minţii, ruşinat de ceea ce a săvârşit, nu se mai consideră demn de a trăi printre greci şi se sinucide.

În tragedia lui Oedip găsim tabloul melancoliei delirante transmis şi fiicei sale Antigona ce se sinucide. În *Orestia* întâlnim psihoza lui Oreste, care îşi pierde mintea, prin intervenţia Eriniilor, drept pedeapsă divină pentru uciderea mamei sale, pentru ca, după un timp, să apară remis. Mitologia greco-romană, epopeile homerice, tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide constituie o bogată documentaţie pentru istoria psihiatriei, pe baza cărora S. Freud şi-a construit edificiul concepţiei sale psihiatrice.

Dante, în *Infernul,* vorbeşte de chinurile la care sunt supuşi cei ce şi-au pierdut minţile. Rabelais, cu ochiul critic al medicului şi cu ispita de îngroşare a trăsăturilor de caracter a literatului invadat de baroc, a reprodus

psihopatologia epocii sale în paginile romanului şi în caracterul-eroilor săi, Gargantua şi Pantagruel. Molière aduce pe scenă, în trăsăturile personajelor comediilor sale, elemente de medicină a epocii, inclusiv psihopatologia. Cervantes ne înfăţişează delirul halucinator al eroului său, Don Quijotte, în pagini din care se pot desprinde remarcabile date de observaţie clinică psihiatrică.

Concepţia timpului asupra bolilor mintale ni s-a transmis prin pana caracterologului francez Montaigne în celebrele sale *Eseuri* şi de învăţatul Erasmus în scrierea metaforică *Elogiul nebuniei.* Sinteza acestor idei asupra bolii şi bolnavului mintal, aşa cum s-a răsfrânt şi a stăruit în mentalitatea epocii, a fost reali18 zată strălucit de mult disputatul ca personaj istoric (70)

Willinm Shakespeare, în monumentala sa construcţie dramatică, unde întâlnim cea mai bogată diversitate de tipuri psihiatrice, transpuse în caracterul personajelor, cu o valabilitate nepieritoare, nu numai literar, dar şi psihiatric. Piesele sale: comedii, drame, tragedii, sunt încărcate de eroi ce pot fi revendicaţi de psihopatologie, plăsmuitorul având intuiţia dramatică că boala este mult mai cuprinzătoare de a fi transfigurată scenic decât starea de sănătate, deoarece conţine o viaţă mai bogată, mai misterioasă, care îi permite păşirea spre tărâmuri îngăduite numai geniului. Parafrazând un autor care vorbea despre Dostoievski, se poate susţine că o pagină, în care se descrie manifestarea psihopatologică a unuia dintre eroii lui Shakespeare, valorează mai mult decât toate tomurile de psihiatrie scrise de un savant al epocii.

Metoda psihopatologică de investigare a unei opere artistice sau literare pentru a descoperi modalităţi de expresie psihiatrice din partea specialiştilor trebuie practicată cu deplină corectitudine, fără exagerările ce nasc uneori din tendinţa descoperirii unui element psihopatologic acolo unde nu a fost nici intenţionat, nici realizat spontan. În acest fel, se va aduce o contribuţie esenţială la interpretarea şi înţelegerea multor creaţii artistice, luminând părţi considerate ca nesemnificative de

către istoricul artistic şi literar, fiind în acelaşi timp şi de un real folos istoriei psihiatriei.

Din evoluţia psihiatriei până la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea

...” Căci ei sunt rezumatul şi cronica prescurtată a vremurilor”.

Hamlet *despre actori, II, 2.*

Cunoştinţele ştiinţifice privind boală mintală şi problemele ce le ridică în secolul al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea sunt dificil de abordat, dificultatea principală venind din partea izvoarelor de informare. Perspectivă istorică în medicină, implicit în psihiatrie, ne obligă să apelăm la izvoare diverse, ca: istoria universală, istoria generală a ştiinţelor, istoria ştiinţelor sociale, istoria filosofiei, istoria culturii, artelor şi literaturii şi, cu mult profit, etnologia şi folclorul medical, medicina populară fiind şi astăzi păstrătoarea unor documente vii ale trecutului: datini şi superstiţii, practici magice şi procedee empirice. Psihiatria a fost recunoscută recent ca ştiinţă, deşi a existat că artă (practică) în primul gest terapeutic al omului. În ciuda autoignorării sale vreme îndelungată, nu poate fi dislocată de antropologie, ştiinţă integrală a omului. Nediferenţierea originară a medicinii de celelalte ştiinţe şi de gândirea filosofică poate fi evidenţiată şi de faptul că, în trecut, filosoful, literatul, matematicianul, juristul, preotul, conducătorul politic etc. erau întrupaţi de înţelept, unica persoană spre care se îndreptau oamenii pentru a cere şi ajutor în cazuri de suferinţă trupească sau sufletească. Istoria medicinii, în perspectivă materialist-dialectică (16, p. 3 – 23), cercetează legile dezvoltării acesteia în corelaţie cu dezvoltarea social-economică, politică 20 şi culturală, această interpenetraţie şi stimulare reciprocă dezvoltând o viziune sintetică, o concepţie integralistă a omului, vieţii, societăţii şi naturii, temeiuri ale noului umanism ştiinţific contemporan.

Să încercăm a urmări evoluţia cunoştinţelor psihiatrice de-a lungul constituirii sale, a concepţiilor din care au derivat şi care le-au animat, a practicilor de

vindecare şi a formelor de organizare a asistenţei bolnavilor mintali, rezumându-le apoi în tabloul psihiatric din secolul al XVI-lea şi, cu deosebire, în acela al medicinii elizabetane, pe care Shakespeare l-a asimilat, l-a plămădit şi l-a transpus în scenă, după ce l-a trecut prin critica şi forţa geniului său creator.

Ipotetic, boală mintală a existat odată cu omul, manifestarea ei fiind observată odată cu apariţia, impunerea şi respectarea anumitor norme de convieţuire socială. Pentru a reconstitui „acest grad zero al istoriei nebuniei” (46, p. 7), după cum se exprimă unul dintre istoricii mai recenţi ai psihiatriei, va trebui să recurgem la informaţiile care se găsesc în civilizaţia şi în mentalitatea primitivilor, în documentele literare şi artistice. Istoricul psihiatriei, pentru o anumită epocă mai îndepărtată, are o muncă similară aceleia a arheologului care reconstituie o epocă din câteva obiecte disparate, deoarece „istoria este o embriologie care trebuie să explice prezentul” (66). Dacă omenirea există de mai bine de un milion de ani, vestigiile medicale ne parvin dintr-o epocă fixată la câteva zeci de milenii. Neoliticul fixat de istorici între 5500 – 2500 ani î.e.n. ne-a lăsat primele mărturii ce dovedesc o activitate medicală presupusă psihiatrică: craniile trepanate, care au avut scopul de a alunga spiritele rele, procedeu asemănător aceluia practicat de către locuitorii Americii Precolumbiene, iar mai recent de către kabili, populaţie algeriană de munte. Foarte probabil că efectul urmărit la un halucinat se obţinea, cel puţin temporar, ca urmare a şocului trepanaţiei. Forma cea mai veche a practicii medicale întâlnita atât la primitivi cât şi la popoarele antice, care au atins apogeul civilizaţiei lor, este *magia,* ce constituie un fond comun al omenirii, cu particularităţi legate de gradul dezvoltării fiecărui popor.

Epocile evoluţiei medicinii propuse de Cumston (30, p. 9 – 35): instinctivă, metafizică şi ştiinţifică, explicate prin trei tendinţe: intervenţia puterilor supranaturale şi divine, a unor forţe sau entităţi factice şi prin fenomenele naturale, sunt valabile şi pentru dezvoltarea psihiatriei, în

a cărei practică întâlnim alături de medicul-om de ştiinţă, practicianul-teolog sau metafizician, ca şi vindecătorul (vraciul), care reprezintă medicina instinctivă.

Necesitatea proprie spiritului uman, de a cunoaşte şi de a explica fenomenele observate, atribuie acestora conceptul de cauză, în care proiectează, conform mentalităţii antropomorfice, o voinţă asemănătoare celei umane, adoptând o atitudine teologică, fetişistă, politeistă sau monoteistă. Concepţia teologică, ca urmare a intervenţiei puterilor divine, va avea o îndelungată influenţă în explicarea apariţiei şi tratamentul bolilor mintale, încât şi în zilele noastre este adânc înrădăcinată în mentalitatea primitivă. Zeii din mitologia greacă au trecut puterea pe care o exercitau asupra sănătăţii omului în mâinile preoţilor-medici din temple, cum ar fi cel al lui Esculap, Apolon, Asclepios din Coş etc. Vindecările miraculoase se obţineau în afecţiuni de tipul crizelor de isterie, a crizelor de epilepsie care se epuizau rapid, bolnavul căpătându-şi spontan conştiinţa, sau a unei colici renale ş.a. Vindecările se obţineau şi prin marea forţă sugestivă emanată de misterul în care se desfăşura actul sacerdotal, cât şi prin tablele votive, în care erau descrise aceste însănătoşiri. Hipocrat, monument al raţionalismului în medicină, recomanda, încă, incantaţii şi rugăciuni în crizele de epilepsie. În Egipt, bolile erau considerate o consecinţă a unor factori supranaturali, a pătrunderii în corpul oamenilor a unor zeităţi duşmănoase, pe care izbuteau să le alunge din cel „posedat” numai vrăjitorii, magicienii şi medicii. Aceştia administrau un medicament intern sau extern, psalmodiind o formulă magică: incantaţie, descântec, invocaţie către Horus, zeu al medicinii şi către părinţii acestuia, Isis şi Osiris. În toate bolile se făcea sugestie prin ritul administrării medicamentelor vegetale, animale, minerale sau excrementiale. Spre exemplu, într-o migrenă, vraciul freca locul dureros cu un cap de somn în scopul de a transmite durerea, procedeu magic de transfer al unei boli, ce se întâlneşte şi azi în medicina populară.

La popoarele Mesopotamiei, la asiro-babilonieni, întâlnim aceeaşi concepţie demoniacă asupra bolilor, spiritele rele produc migrene, accidente nervoase, paralizii, etc. Tratamentul consta în incantaţii, exorcisme, la care se adăugau procedee empirice: cataplasme, loţiuni sedative etc., ca şi la egiptenii aflaţi în aceeaşi zonă geografică şi culturală. Vechii israelieni au, de asemenea, o concepţie medicală religioasă şi magică, uzând şi de mijloace terapeutice naturale. În *Vechiul Testament* se descriu multe cazuri de boli neuropsihice, ca insolaţia survenită în timpul seceratului, apoplexia, schizofrenia etc. Bolile mintale se datoresc demonilor, a căror căpetenie este Satan (Belial), care îşi găsea locul în cel „posedat", boala fiind urmarea răutăţii spiritelor nefaste, ca o pedeapsă divină. Pentru tratament se recurge la practicile religioase şi magice: rugăciuni, ritualuri de îmbunare a voinţei divine.

Magicienii şi preoţii săvârşesc alungarea demonilor din cel „posedat". *Noul Testament* reia concepţia

„Posedării", bolnavii fiind vindecaţi de Iisus.

Am insistat asupra originii concepţiei „posedării", deoarece ea a fost transplantată în Europa de creştinism, jucând un rol nefast, frânând evoluţia conceptului ştiinţific al bolii mintale formulat de Hipocrat. Prelungirea acestei influenţe până la sfârşitul secolului al XIX-lea, vindecarea acestor bolnavi fiind considerată urmare a practicilor exorciste exercitate de către preoţi şi prelaţi, a avut şi o consecinţă pozitivă, fiindcă între zidurile bisericilor şi mănăstirilor, sau sub patronajul acestora, s-au înfiripat primele forme organizatorice de asistenţă spitalicească.

Empirismul popular stă la baza medicinii ştiinţifice. Concepţia populară asupra bolii mintale, prin apariţia şi dispariţia ei miraculoasă în unele cazuri, a fost cea religioasă, conjugată cu cea a duhurilor rele din mitologia populară, creând un univers fantastic a cărui evocare a înspăimântat mintea omului de rând, care a pornit pe calea procesiunilor, a sfinţilor protectori şi vindecători, a practicilor magice. Şi, cum medicina magică a poporului se

reduce aproape total la terapeutică, se recurge la vrăjitor şi preot, crezând într-o vindecare miraculoasă în cazuri de boli mintale.

Dacă la baza producţiunilor etnologice se află iniţial fapte reale, experienţe umane concrete, încercându-se verificarea experimentală a unora dintre credinţele şi superstiţiile populare (criptestezia pragmatică, levitaţiunea şi incombustibilitatea corpului uman), au făcut pe Mircea Eliade (38, p. 45) să considere cu temei folclorul ca un instrument de cunoaştere. Aşa stând lucrurile, el consideră că la baza multor credinţe populare se află fapte concrete. În ceea ce priveşte etnoiatria (folclorul şi medicină populară), avem de-a face cu fapte empirice, prin excelenţă, aşa că această afirmaţie poate fi valabilă şi chiar generalizată. Nu numai efectul sugestiv produs de un descântec poate fi luat în consideraţie, dar şi leacul ce se administrează este, adesea, o substanţă pe care şi-a însuşit-o ştiinţific farmacologia. În timpul lui Shakespeare, ca şi astăzi, a existat o medicină populară de origine folclorică. Eresuri străvechi, credinţe, superstiţii, practici magice ale băştinaşilor cărora s-au adăugat, de-a lungul istoriei, cele ale popoarelor cu care au venit în contact, fie cuceritori, fie în situaţia de cuceriţi, constituie un imens material etnologic, care a servit primilor folclorişti ai lumii să cunoască şi să descifreze tainele sufletului englezesc. Romanii au adus descântecele şi practicile medicale primite de la popoarele cu care veniseră în contact înaintea cuceririi insulei anglo-saxone, îmbogăţind terapeutica acesteia. Pe de altă parte, englezii au adus de la popoarele primitive pe care le-au cunoscut cu prilejul călătoriilor de descoperiri de noi teritorii, obiceiuri şi leacuri specifice, împreună cu boli necunoscute sau puţin răspândite în Europa şi obiceiuri dăunătoare, ca folosirea frunzelor de tabac, de exemplu. Medicina sacerdotală practicată în templele greceşti a constituit o fază intermediară spre medicina metafizică şi ştiinţifică, când, alături de medic, preotul va utiliza procedee fizioterapice (băi etc.), intervenţii chirurgicale, transmiţând

cunoştinţele acumulate prin experienţă discipolilor săi. Laicii înlocuiesc treptat preoţii, de la care au dobândit cunoştinţe medicale. Aceştia, eliberaţi de încorsetarea dogmatică, de misticismul religios, fiind în posesia unor cunoştinţe empirice înmagazinate de secole, vor transforma medicina templelor lui Esculap în una din rădăcinile medicinii hipocratice, care, unită cu filosofia materialistă, a doua rădăcină a medicinii hipocratice, care cuprindea totalitatea cunoştinţelor raţionale despre om şi viaţă ale filosofilor eleni, va contribui la un salt calitativ miraculos: sinteza medicinii ştiinţifice a antichităţii efectuată de Hipocrat şi de şcoala să în secolul V î.e.n., pe baza experienţei şi cunoştinţelor şcolilor medicale din Coş, Cnidos şi Criton. Medicina hipocratică are un orizont larg, fiind integralistă, adică bazată pe doctrina biologică şi psihologică a umorilor. De această perspectivă va profita şi bolnavul mintal a cărui suferinţă va fi observată amănunţit, raportată la alte cazuri similare, va fi diagnosticată şi prognosticată, răpindu-i pentru câteva secole aura mistică ce o învăluia.

Premisele teoretice ale medicinii hipocratice sunt furnizate de Anaxagora, care considera drept principiu al naturii şi al vieţii acel *nous,* şi, cu precădere, de Empedocle, care a emis teoria celor patru elemente, din al căror amestec este format corpul viu şi din care a derivat fundamentul medicinii antice şi medievale: teoria celor patru umori. La Empedocle întâlnim o teorie a senzaţiilor, acestea fiind o consecinţă a efluviilor ce trec prin vecinătatea fiecărui simţ, ca şi teoria reflectării macrocosmosului în microcosmos, a totului în parte şi a acesteia în tot. Leucip formulează principiul cauzalităţii şi finalităţii: „Niciun lucru nu apare fără cauză, ci totul apare cu o anumită raţiune şi în virtutea necesităţii”, principiu care va fi aplicat de Hipocrat în medicină (106, p. 17 – 30). Alcmeon din Crotona consideră creierul, şi nu inima, centrul receptor al senzaţiilor.

Ideea filosofică ce stă la baza concepţiei hipocratice este aceea a armoniei naturii. Natura caută să

restabilească acest echilibru când el este tulburat. Omul este un microcosmos, ca atare i se aplică acest principiu ce prezidează natura. Dacă sănătatea umană este un echilibru, boala nu este altceva decât tulburarea acestui echilibru, iar îngrijirea caută să restabilească acest echilibru. Dacă cele două principii universale sunt apa şi focul, principiul medical va urmări temperanţă şi prudenţă pentru realizarea unui echilibru între aport şi consum, între hrană, activitatea produsă şi ceea ce se elimină.

Hipocratismul acordă o importanţă deosebită mediului fizic şi social în care evoluează omul sănătos şi bolnav, recomandând, în *Despre aer, ape şi locuri* unui medic ce vine pentru prima dată într-un oraş, să cunoască aşezarea, orientarea faţă de soare şi vânturi, felul apelor şi modul de a le folosi, să examineze solul şi felul de viaţă obişnuit al oamenilor: „Dacă sunt prieteni ai vinului, mâncăcioşi şi leneşi sau dacă le place munca şi exerciţiile gimnastice, mâncând mult şi bând puţin” (cf. 31, p. 195).

Metodologic, şcoala hipocratică uzează de ipoteză şi de observaţie, verificând una prin cealaltă, ca în metoda experimentală riguros ştiinţifică. Lipsa unor cunoştinţe fiziologice l-a obligat să adopte teoria fundamentală, aceea a umorilor, cărora le răpeşte calitatea metafizică, concretizându-le, materializându-le, umorile devenind elemente constituante ale corpului viu, specific umane, o oarecare asemănare găsindu-se la animalele superioare. Ele nu mai apar ca rezultat al unei deducţii ci, invers, consecinţă a observaţiei corpului uman. În cartea „Despre natura omului”, scrie: „Corpul omului are în el sânge, flegmă, bilă galbenă şi bilă neagră; aceasta îi constituie natura producând boala şi sănătatea. Există sănătate când aceste principii se află într-un amestec just (craza) de forţă (calitate) şi cantitate şi când amestecul este perfect; boala se produce atunci când unul din aceste principii este diminuat sau în exces, sau, izolându-se în corp, nu este combinat cu restul” (62, p. 57). Hipocrat consideră că aceste principii ce constituie omul „sunt constant şi identic aceleaşi, şi în tinereţe şi în bătrâneţe şi în anotimpul rece

şi în cel cald” (62, p. 57 – 58). Calitativ, umorile explică omul în general, cantitativ, ar explica variabilitatea individuală (temperamentele), starea de sănătate sau boală. Scopul tratamentului este de a corecta tulburarea umorală. Să se observe cum lucrează natura! Medicul să ajute puterea vindecătoare a naturii: „Natura sanat, medicus curat”. Umorile vătămătoare trebuie îndepărtate prin mijloace naturale: urină, sudoare, vome, expectoraţii, excremente, pe care medicul le provoacă prin medicamente adecvate: diuretice, băi calde, vomitive, expectorante, purgative şi regim care trebuie individualizat. Acest raţionalism izvorât din observaţie, cunoaşterea temeinică a cazurilor, a analizei acestora în legătură cauzală cu mediul fizic şi social au dus la un spirit critic şi autocritic, ce a avut drept consecinţă îndepărtarea greşelilor, atitudine călăuzitoare în medicina hipocratică, fiind reflectate riguros şi în cunoştinţele psihiatrice expuse în *Colecţia hipocratică.*

Nebunia este urmarea alterării creierului fie prin flegmă, fie prin bilă. Flegma este răspunzătoare de bolnavii care sunt în aparenţă liniştiţi, apatici, trişti, pe când bila galbenă de cei agitaţi, în permanentă mişcare, care ţipă şi sunt în căutare de a face rău. Predominanţa bilei negre produce melancolie, în care tristeţea se însoţeşte cu tendinţa de sinucidere. Aceasta ar fi mai frecventă la fete, în timpul instaurării menstrei: „Femeia delirează, scoate ţipete, are temeri şi spaime în întuneric, are viziuni ce o îndeamnă să se arunce într-o fântână sau să se spânzure” (cf. 82, p. 41). Cazul poate fi interpretat într-adevăr ca o melancolie delirantă. Iată un admirabil caz de psihastenie tipică aşa cum a fost descrisă de P. Janet:

„Democles părea să aibă chipul posomorât şi corpul lipsit de vlagă; n-ar fi trecut nici prin apropierea unei prăpăstii, nici pe pod, nici peste un şanţ, şanţul cel mai puţin adânc, în schimb putea să meargă prin mijlocul şanţului” (cf. 82, p. 41). Este interesantă şi descrierea unei psihoze maniaco-depresive, cu oscilaţia rapidă a timiei, predominând forma depresivă: „Parmenicus era copleşit de

descurajare, de dorinţa de a-şi pune capăt vieţii; apoi, îşi recapătă din nou curajul. Aflându-se la Olynt, în toamnă, este cuprins de afonie, păstrând imobilitatea şi străduindu-se să articuleze câteva cuvinte pe care de-abia le începea; şi dacă izbutea să articuleze câteva cuvinte îşi pierdea din nou glasul. Când avea somn, când insomnie, o agitaţie tăcută, vorbire emfatică, stând cu mâna apăsată pe hipocondre, ca şi când ar suferi, când întins spre zid, gemea, stând nemişcat. Fără febră, cu respiraţia bună, în final spune că recunoaşte persoanele din jur; când avea sete, când refuza să bea timp de o zi şi o noapte, atunci când i se oferea; deodată, apucând brusc vasul, înghiţi toată apa. Urină groasă, spumoasă. Către ziua 14, boala a încetat" (cf. 82, p. 41).

În privinţa cazurilor de isterie feminină, în cartea *Boli ale femeilor* se descriu simptome de isterie minoră: sufocări, vome, tulburări de respiraţie, cardialgii, răcirea extremităţilor şi tremurai dinţilor. Este menţionată şi criza mare de isterie care se deosebeşte de epilepsie prin aceea că bolnavul simte dacă este apăsat cu degetele. În ceea ce priveşte explicaţia cauzală: deplasarea uterului pe hipocondrii, hipocraticii au fost mai puţin inspiraţi. În cartea *Despre regim în bolile acute* enumeră bolile acute: „pleurezia, pneomonia, frenitis, letargos, causos şi toate celelalte boli care ţin de acestea" (31, p. 304). Frenitis-ul şi causos-ul sunt stări febrile caracterizate: prima prin delir, a doua prin violenţă, iar letargos-ul prin stare comatoasă. Manifestările din cursul acestor stări febrile sunt datorate, după majoritatea cercetătorilor, endemiei malarice şi, credem, brucelozei, iar în număr mai mic altor cauze. Frenitis-ul indică nu numai delirul febril, ci şi stări delirante în cursul unor stări psihotice: schizofrenie, melancolie, manie. Un delir halucinator schizofrenic este enunţat astfel: „Visele, la frenitici sunt adevărate" (Prorretice, I, 5 – cf. 31, p. 38). Similar este enunţul „în frenitis este bine când visele se manifestă în exterior" (Prenotaţiile din Coş, I, 90, cf. 31, p. 104); sau acelea în care se enunţă lapidar că apariţia tremurăturilor violente

la un frenitis duce la exitus.

De asemenea, se face o corelaţie între constituţii şi predispoziţii la anumite boli: *leucojlegmaticii* sunt predispuşi la ftizie, aceia cu constituţie melancolică şi sanghină la causos, frenitis, dizenterie, tinerii flegmatici la tenesme, iar bilioşii la diarei cronice, dejecţii fierbinţi şi grăsoase (cf. 31, p. 279). Termenul de *mânia* sau *mâini* este întrebuinţat într-o accepţie cvasi-similară aceleia de frenitis: „În urma unui vomisment cu anxietate, vocea zgomotoasă, ochii împăienjeniţi sunt semne de mânie", desemnând o stare de violenţă, deşi termenul a fost utilizat de Galen în sensul delirului cronic sau al melancoliei. Frenitis-ul şi mânia sunt termeni ce se aplică în mgre oricărei specii de delir acut sau cronic, simptomatic sau idiopatic, deşi sensul lor primordial este cel menţionat mai sus. Exemplific cu descrierea unui caz de psihoză halucinatoare alcoolică, un delirium tremens, care aminteşte de acela al lui Falstaff: *„Al 16-lea bolnav.* Un tânăr din Melibeia după ce febricită mult timp în urma excesului de băuturi şi sexual căzu la pat. Avu frisoane, ameţeli, insomnie şi sete. În ziua întâi de boală, scaunele fură abundente, cu flux intens de lichide; în zilele următoare avu scaune abundente, apoase şi verzui. Urinele fură subţiri, puţine şi incolore. Respiraţia rară, intensă şi cu intermitenţe. Tensiune, uşor flască în ambele hipocondre. Apărură spasme continue în regiunea cardiei, care ţinură până la sfârşit. Urinele cu aspect uleios. În ziua a 10-a, fără să se agite, bolnavul avu halucinaţii. De altfel, era cuviincios şi liniştit. Pielea cu aspect uscat şi întinsă. Scaunele erau fie abundente şi subţiri, fie bilioase şi grăsoase. În ziua a 14-a de boală, totul se înrăutăţi. Avu halucinaţii şi vorbi mult, fără noimă. În ziua a 20-a, apăru un acces maniacal. Bolnavul fu agitat şi nu mai urină. Reţinu puţine lichide. În ziua a 24-a, muri. Boala: frenită" (55, p. 69 – 70). Se mai descriu admirabil două cazuri de psihoză post-partum, dintre care una prin infecţie puerperală. Etimologic vorbind, frenitis-ul are aceeaşi origine cu *frenes* care înseamnă gândire şi alterarea ei,

indiferent de cauză. Platon în *Fedru,* apelând la „Hipocrat şi dreapta judecată” dă o extensie ce cuprinde stările pasionale: „*Socrate*: … iubirea este un fel de nebunie. Nu-i aşa? *Fedru:* Da. *Socrate:* Şi că există două feluri de nebunii: pricina uneia sunt bolile omeneşti, iar cealaltă nebunie provine din îndepărtarea de cursul vieţii obişnuite, îndepărtare pricinuită de divinitate” (95, p. 95 – 96).

Cea mai importantă scriere din *Colecţia hipocratică* din punct de vedere al doctrinei medicale şi al concepţiei ştiinţifice privind bolile nervoase şi mintale este aceea intitulată *Despre boala sacră* (cf. 73, 350 – 397). Ea începe cu o demistificare a epilepsiei, considerată drept „boală sacră”, arătând că are o cauză naturală ca toate celelalte boli: „Iată ceea ce este boală zisă sacră: ea nu-mi pare a avea nimic mai divin sau mai sacru decât celelalte, natura şi cauză sunt aceleaşi ca şi pentru celelalte boli”, principiu al cauzalităţii în patologie pe care îl enunţă şi în *Despre aer, ape şi locuri:* „O boală nu este nici mai divină nici mai omenească decât alta, ci toate sunt la fel, adică au o pricină firească, întrucât nimic nu se produce fără o pricină firească” (55, p. 142). Având o cauză naturală, manifestă un optimism terapeutic, bazat pe un principiu ce este perfect valabil şi în celelalte boli psihice: „Ea este curabilă în aceeaşi măsură ca şi celelalte afecţiuni, cu condiţia ca să nu fie lăsată un timp prea îndelungat care să-i permită o înrădăcinare de aşa fel încât să o facă mai puternică decât remediile administrate”. Consideră rolul constituţiei predispozant, boala survenind natural la flegmatici şi ferind pe bilioşi. Desemnează creierul drept sediu al acestei afecţiuni principale ce atinge omul. Susţine în mod ştiinţific originea materială a vieţii psihice: „Consider creierul drept suportul inteligenţei” (cf. 73, p. 391), iar la inteligenţă participă activitatea întregului corp. Creierul sănătos este locul elaborării senzaţiilor, a cunoaşterii şi a trăirii stărilor emotive, iar când acesta nu mai este sănătos, când este prea cald sau prea frig, sau prea umed sau prea uscat, sau când a suferit o leziune contra naturii, cu care nu este obişnuit 4, atunci se

produce îmbolnăvirea mintală. „Tot prin acesta (creier) înnebunim, delirăm, suntem cuprinşi de spaime şi terori, fie în somn, vise, greşeli nepotrivite, griji fără motive, ignoranţa prezentului, lipsa de experienţă”, enunţând o teorie umorală a psihozelor: „Alteraţia creierului se face prin flegmă sau bilă. Iată semnele distinctive: nebunii sub influenţa flegmei sunt liniştiţi, nu ţipă şi nici nu se agită; nebunii datorită influenţei bilei: ţipă, fac rău, sunt mereu în mişcare, ocupaţi totdeauna să facă ceva rău. Acestea sunt cauzele care fac că nebunia să fie continuă. Dacă bolnavul este pradă temerilor şi terorilor, aceasta provine din cauza schimbărilor ce au loc în creier”... recomandând un regim şi un tratament care să corecteze modificările umorale, îndepărtând mijloacele magice şi purificările pe care le consideră şarlatanism. Totuşi, paradoxal, într-un pasaj din *Despre boala sacră* nu le dispreţuieşte. Această contradicţie poate fi atribuită spiritului de solidaritate pragmatică al întregii corporaţii care recomandă alături de remedii, sacrificiul, rugăciunea şi implorarea zeilor în temple. Terapeutic: somnul ce uşurează delirul este bun (Aforisme, II, 1), iar „Varicele şi emoroizii survenind la maniaci rezolvă mania” (Af. VI.

21) şi melancolia (Af. VI, 11). pentru care recomandă o largă purgaţie (Af. IV, 9), prin administrarea eleborului (Af. IV, 13), despre care Democrit afirma că întunecă mintea oamenilor sănătoşi (Af. IV, 16):

„Eleborul este periculos pentru oamenii cu corp sănătos: el provoacă spasme”, însă este mult folositor bolnavilor mintali. Menţionez faptul că, din textele hipocratice, termenul de purgaţie nu are întru totul semnificaţia actuală. El avea înţelesul eliminării anumitor umori pe căi naturale. Purgaţia era efectul unui vomitiv, al unui expectorant, al unui sudorific (vegetal sau prin băi calde), al unui diuretic şi bineînţeles al unui purgativ drastic. Scopul ei era de a echilibra umorile prin eliminarea aceleia în exces sau de a grăbi craza. Întrebuinţarea eleborului ca purgativ în practica medicală elenă este legată de un interesant rit catartic, ce merită a

fi reamintit prin faptul că a persistat în toată Elada sub diferite forme, ajungând în Europa medievală şi renascentistă sub forma procesiunilor religioase dansante, adevărate epidemii de isterie colectivă, prin diferitele practici, magice, prin creditarea concepţiei demonopatice, înscriind pagini întunecate în istoria omenirii, ca arderea pe rug a vrăjitorilor, a pretinşilor eretici, a posedaţilor, care, în general, erau supuşi la un tratament brutal. Originea ritului se pierde în ceaţa legendei. P.M. Schuhl (108) o studiază amănunţit. Pândar în *Pytica a treia* relatează că centaurul Chiron l-a învăţat pe Esculap, fiul lui Apolo, să alunge suferinţa bolnavilor prin farmece dulci, poţiuni sedative, medicamente (farmaka) şi incizii. Genul masculin al substantivului „farmaka" (remediu) indică ritul aplicat unui bărbat. Era răspândit în mai multe cetăţi r Atena, Abdera, Colofon etc. Ritul consta într-o ceremonie în care se aruncau toate păcatele cetăţii sau relele ce o bântuiau în seama unui bărbat, acesta fiind apoi expulzat sau sacrificat. Acest rit catartic se practică în timpul epidemiilor sau al decăderii morale, când se simţea nevoia unei expieri. Aşa ar fi procedat atenienii când au adus pe înţeleptul Epimenide din Coş pentru a purifica oraşul, ceea ce s-a soldat cu sacrificarea a doi tineri. Plutarh arată că ritul ar fi devenit mai puţin barbar, sacrificându-se în anumite condiţii berbeci negri sau albi, de unde originea expresiei „ţapul ispăşitor11. Se recomandă totodată un regim purificator şi vegetarian: *scilele,* cunoscute ca diuretice, *eleborul* (descoperit de Melanpous) ca purgativ. Cultului zeului Dyonisos, cu fenomenele psihice care îl însoţeau: mânia, menadismul (cultul bacantelor), delirul dionisiac şi procesiunile falice, i se atribuie vindecarea nebuniei fetelor din Argos (fiicele lui Proatus), cuprinse în epoca pubertăţii de demenţă cu delir ambulator şi frenezie dansantă, ce a fost calmată cu elebor şi alte droguri catartice. Cultele diferitelor zeităţi: Dyonisos, Hera, Apolo, erau considerate şi procedee de tratament ale tulburărilor mintale. Sunt multe exemple de folosire a drogurilor cu influenţă asupra stării psihice.

Astfel, delirul Pythiei era urmarea masticaţiei *florilor de laur* şi inhalaţiei de sulf (pneuma) ce emană dintr-o crăpătură a unei roci de la Delfi. În *Odiseea,* se arată cum se risipeşte deprimarea lui Telemac, în căutarea tatălui său, prin aruncarea unui drog calmant al durerii (nepentes), sedativantidepresor, (probabil un amestec de opiu, jusquiam şi haşiş). Tot în *Odiseea* se relatează cum Circe uzează de droguri multiple (polifarmakos) halucinogene şi amnezice, în care fără îndoială că intră şi haşişul, iar lui Ulise, zeul Hermes îi dă un antidot, o plantă identificată a fi lăptuca (Atripex Halimus), care are unele varietăţi cu seminţe purgative şi vomitive. Grecii au descoperit efectul letal şi fără chinuri al cucutei, prin care Socrate şi-a provocat moartea, iar diferitele rădăcini-tuberculi (rizotomes) au efecte asupra psihicului. Tuberculii de cyclamen şi îndeosebi cei de Datura Stramonium pot provoca după doze: o excitaţie plăcută, o stare euforică, o stare de excitaţie maniacală cu halucinaţii, nebunie permanentă şi moartea, dacă se adaugă suc de centauree.

Teofrast recomandă rădăcină de oleandru ca euforizant, iar pentru vindecarea nebunilor: ovăz, la care dacă se adaugă vin, produce halucinaţii terifiante, al căror antidot ar fi rădăcina de Mandragora arsă.

Medicina elenă sintetizată în cărţile hipocratice este transmisă posterităţii prin ultimul medic mare al antichităţii, Galen, şi prin medicii arabi, care au revalorificat doctrina hipocratică cu denaturări.

Epoca elenistică şi romană fixată istoric între 325 î.e.n., data morţii lui Alexandru cel Mare, şi 476, căderea Imperiului Roman de Apus, este marcată de mari transformări politice, economice, sociale şi culturale, determinate de expansiunea popoarelor migratoare asiatice.

Din aceste perturbaţii provocate de transplantările de populataţie se iveşte antropologia, creatorul ei fiind Poseidonios (13551 î.e.n.) prin preocupările etnologice, de caracterizare a popoarelor prin trăsături fizice şi psihice,

determinate de factorul climatic (153, p. 393). Caracteristic popoarelor nordice (celţii, germanii) este tymos-ul (afectivitatea), iar al celor meridionale, logos-ul (raţiunea). Consideră dificilă adaptarea popoarelor venite într-un alt mediu, căpătând treptat caracteristici noi determinate de locul adaptării. Totodată, el a avut şi preocupări psihiatrice, reluate de Archigene în sec. I – ÎI al e.n. A scris şi un tratat asupra epilepsiei.

În jurul anului 300 î.e.n., istoria psihiatriei cunoaşte un avânt prin polarizarea activităţii culturale în *Alexandria,* unde Herophilos şi Cristratos dau naştere a doua şcoli medicale rivale. Pe bază de disecţie, Herophilos a aduseunoştinţe asupra sistemului nervos, studiind meningele, structura creierului şi a ventrirolelor, plasând sediul sufletului în ventricolul IV. Cristratos a continuat cercetările, conchizând că există o corelaţie între numărul circumvoluţiunilor cerebrale şi dezvoltarea inteligenţei. Tot Cristratos a stabilit că inima este centrul circulaţiei arteriale şi venoase.

Majoritatea şcolilor din această perioadă aparţin medicinii metafizice, ele aşezând în centrul doctrinei lor un concept abstract, boala, prin care să explice realitatea, bolnavii.

Singura excepţie o constituie *şcoala empirică,* interesată numai de consemnarea simptomelor şi rezultatul terapeutic, pe baza cărora alcătuiau tabele de boli şi tratament: teoreme empirice. Printre adepţii empirismului se numără Sextus Empiricus (110, p. 289 – 294), celebrul filosof sceptic, care indică meloterapia în bolile psihice, şi Celsus (5 e.n.), care a lăsat celebra lucrare: *De re medica.* Principiul empiric are o regulă unică: medicul trebuie să vindece bolnavul: „tuto celenter et jucundo”. El deosebeşte în grupul bolilor mintale: *insania*: frenezia sau insania acută, melancolia datorită atrabilei, delirul halucinator vesel sau trist (imaginibus suramente falluntur) şi delir general şi parţial (animi disipiunt). El fixează principiile terapeutice ce au devenit tradiţionale, fiind identice acelora recomandate de

Ascleipiade din Bytinia; pentru unii bolnavi recomandă corectarea pierderii raţiunii manifestată prin acte şi vorbe, cu foame, lanţuri şi lovituri („Ubi perperam dixit, dat fecit, fame, vinculis, plages coercendus est”), postul având puterea de a readuce apetitul şi memoria; iar pentru melancolici contraindică sângerarea şi fomentaţiile de mac şi hioscină, recomandând procedee psihoterapice, de distracţie ca: practicarea sportului, muzicii, lecturi cu voce tare, balansarea într-un hamac şi zgomotul unei căderi de apă.

Şcoala metodică din sec. I î.e.n., îşi trăgea izvoarele doctrinare din teoria atomilor lui Epicur. Reprezentanţii ei considerau părţile corpului omenesc străbătute de pori invizibili traversaţi neîncetat de atomi. Boala era datorită tulburării circulaţiei atomilor prin contracţia sau dilataţia porilor, fenomene ce trebuiau corectate prin hidroterapie, gimnastică, măsuri igienice şi practici magice. Partizan al metodismului a fost *Asclepiade din Bytinia* (80 î.e.n.), ce ne-a lăsat *prima clasificare a bolilor mintale* de inspiraţie hipocratică: *alienaţia mintală, alienaţia acută cu febră* sau *frenitis* şi *alienaţia cronică fără febră* sau *mânia* şi *melancolia. A* observat transformarea unei stări de nebunie în alta şi a recomandat în alienaţia mintală o medicaţie de substituire şi de euforizare prin băuturi fermentate. A studiat tulburările percepţiei vizuale, deosebind iluziile de halucinaţii. Themison, elev al lui Asclepiade, a dus metodismul la ultima consecinţă, pentru el existând trei stări morbide: strictum, laxum şi o stare mixtă, recomandând bolnavilor mintali un regim liberal şi de fomentaţii, la care Thessalus (60 e.n.) a adăugat loviturile.

Şcoala pneumatică bazată pe filosofia stoică, era o reacţie **32** faţă de metodism, considerând pneuma (un spirit aerian) drept coordonator al lichidelor şi solidelor organismelor. Pneuma, suflul vital, poate schimba cele patru umori ale organismului determinând îmbolnăvirea, după cum este prea cald sau prea frig, prea uscat sau prea umed. Reprezentantul de seamă al pneumatismului a fost

Areteu din Capadocia (80 e.n.). A lăsat descripţii exacte ale melancoliei, semnalând primele simptome însoţitoare: constipaţie, urinări frecvente, eructaţii, şi ale melancoliei delirante: tristeţea sufletului cu o idee fixă şi afebrilă. Descrie mânia ca un delir general, continuu şi afebril, deosebind-o de delirurile toxice produse de vin, mandragoră şi jusquiam. Semnalează succesiunea unui acces maniacal de unul melancolic şi invers, întrevăzând unitatea acestei entităţi nosologice. A consemnat pentru prima dată în psihiatrie faptul că în cursul excitaţiei intelectuale a mâniei, nediferenţiată de celelalte sindroame delirante, bolnavii vorbesc de astronomie, filosofie, produc poezii, fără să fi avut o pregătire anterioară în domeniul respectiv. Terapeutic, indică sângerarea pentru a uşura ficatul în melancolie, purgaţie cu aloes şi băi, iar în timpul convalescenţei băi calde naturale pentru conţinutul lor în sulf şi litium.

Şcoala eclectică urmărea să-şi însuşească ce este bun de aplicat din celelalte şcoli. A avut ca reprezentant de seamă pe *Galen din Pergam* (131 – 201 e.n.), ultimul mare savant al antichităţii. Galen, deşi a vorbit puţin despre boală mintală, pe care o consideră boală primitivă a creierului şi secundară unei ulceraţii a organelor abdominale, a scris peste 500 de cărţi, patronându-şi epoca, evul mediu şi Renaşterea, până în secolul al XVII-lea. Lucrarea sa cu conţinut psihiatric este *Tratat despre pasiunile şi defectele sufletului.* O carieră copleşitoare în medicină, psihologie şi psihiatrie a făcut *teoria temperamentelor,* pe care Hipocrat a enunţat-o în *Despre natura omului,* reluată discret de Cristratos şi Asclepiade şi, apoi, reclădită de Galen. Bazat pe concepţia similitudinii dintre macrocosmos şi microcosmos, a aplicat teoria elementelor la om. Cele patru elemente: focul, aerul, apa şi pământul caracterizate fiecare printr-o calitate primordială: caldul, recele, umedul şi uscatul, produc cele patru umori principale ale organismului: sângele, flegma, fierea galbenă şi fierea neagră. Cele patru elemente se află în sânge în cantităţi egale, în restul umorilor unul se află

într-o cantitate mai mare decât celelalte: în flegmă – apă, în fierea galbenă – focul, în fierea neagră – pământul. După umoarea care predomină în individ, acesta intră într-unul din cele patru tipuri fiziologice: sanguin, flegmatic, coleric şi melancolic. Am reprodus această schiţă tipologică (153, p. 411 – 412), pentru a demonstra paternitatea de sistematică şi de nomenclatură, care în mod greşit este atribuită lui Hipocrat de către cea mai mare parte dintre savanţi. Sintetizând cunoştinţele medicale şi filosofice ale predecesorilor săi: Hipocrat, Aristot, Platon, concepţia sa asupra psihicului este materialistă şi defineşte nebunia ca o pierdere a raţiunii şi memoriei. Admite trei varietăţi de *frenitis* sau *folia idiopatică.* În prima varietate: percepţii exacte cu erori de judecată; în a doua varietate: halucinaţii cu păstrarea lucidităţii, relatând propriul său caz; în a treia varietate: un amestec de halucinaţii, confuzie mintală şi dezordine a actelor, fiind o varietate mixtă. Admite două varietăţi de *folia simpatică* sau *prin consensus.* În prima: *melancolia:* boală ipocondriacă şi flatulentă („primele simptome apărând în stomac"), cauza fiind suferinţele primare ale creierului, prin acumulare de bilă neagră (fie în creier, fie în întreg corpul). A doua varietate: *epilepsia,* la care din punct de vedere cauzal este incriminat şi „orificiul stomacului".

Aceste localizări sunt în strânsă legătură cu teoria celor trei spirite şi localizarea lor: spiritul vital situat în inimă, spiritul animal localizat în creier şi spiritul natural în abdomen. Spiritul vital răspândeşte în tot corpul căldura înnăscută, spiritul animal ia naştere din spiritul vital şi are rolul de a dirija prin intermediul nervilor consideraţi canale ale sensibilităţii şi ale mişcărilor corpului, creierul fiind şi sediul sufletului, al memoriei, gândirii şi inteligenţei. Spiritul natural este dependent de organele abdominale care prezidează asimilarea alimentelor, a nutriţiei sau dependenţa celor patru facultăţi naturale: atractivă, reţinătoare, alternantă şi expulzantă. Sănătatea este produsul unei bune funcţionări a organelor, boala – al

lezării acesteia.

La începutul secolului al II-lea, se remarcă doi dintre reprezentanţii şcolii pneumatice – *Rufus din Efes* (112) şi sirianul *Archigene din Apameia* (48 – 117) – primul făcând observaţii interesante privind dereglările psihice, iar al doilea reluând ideile fondatorului antropologici, *Poseidonios,* în lucrarea *de Insania,* după care nebunia e produsă de sângele care ajunge în creier, fie în abundenţă ca la beţivi, fie amestecat cu bilă galbenă. Descrie tabloul schizofreniei, paranoiei, psihozei maniaco-depresive, caracterul intermitent al acceselor psihotice, relaţia cu vârsta şi sexul. Dacă *insania* este pricinuită de sânge, bolnavul e cuprins de un râs fără cumpăt şi fără motivare, văzând imagini care-l fac să râdă. fizionomia exprimând ilaritate, alteori aude cântec din flaut. Unii cânta în continuu melodii învăţate în copilărie, având memoria păstrată. Închipuirea şi judecata le sunt tulburate. Dacă se amestecă bila galbenă cu sângele predomină tristeţea şi mânia. Aceşti bolnavi sunt colerici, impulsivi, lovesc şi înjură, producând un delir furios. Alţi bolnavi se muşcă, îşi consideră servitorii drept conspiratori şi îi lovesc, îi rănesc şi îi omoară. Alţii, trec de la râsul cel mai necumpătat la mânie şi la indignarea cea mai violentă. În ceea ce priveşte evoluţia acceselor psihotice remarcă uneori ameliorarea, alteori, boala revine periodic (per circuitus) în fiecare an sau la doi ani. Vârsta adultă a ambelor sexe este cea mai atinsă. Consideră o

„Cruditate” obişnuită a stomacului şi lipsa ciclului menstrual la femei ca o predispoziţie pentru cei ce râd fără măsură şi au idei delirante, considerându-i intratabili. (Cf. 82, p. 153 – 154).

Indicaţii psihiatrice, ce au contribuit la progresul cunoştinţelor asupra tratamentului bolnavilor mintali, se găsesc la *Soranus din Efes,* care a practicat la Roma la începutul secolului al II-lea (98 – 117), sub domniile lui Traian şi Adrian, reputat ginecolog al antichităţii, combătut dar şi apreciat de Galen pentru talentul său de observator, pentru lipsa de prejudecată şi tratamentul

aplicat în unele boli.

Concepţiile şi aportul său psihiatric ne-au parvenit prin *Caelius Aurelianus,* care, după toate probabilităţile, a fost contemporan cu Galen sau a trăit imediat după acesta. Cercetătorii au dificultate în a izola ceea ce aparţine lui Soranus din scrierea interpretului său: *De morbis acutis et chronicis,* libri VIII, aşa că îi vom considera laolaltă (30, p. 159 – 183; 82). Ei privesc fără interes tratamentul bolilor acute, care se vindecă de la sine, fie prin hazard, fie pe cale naturală. Pentru bolile cronice este nevoie de medic abil („medici peritiam poscunt"). Descriu foarte amănunţit migrenă şi expun un plan de tratament în timpul crizei, iar intercritic instituie diferitele cicluri bazate pe regim şi mijloace fizice (aplicare a principiului metodist al strictum-ului, laxum-ului şi stării mixte); *ciclul limpezirii* bazat pe un regim sever, apoi, treptat mai substanţial, menit să refacă oboseala provocată de tratamentul crizei, urmat de *ciclul metasincritic,* fondat pe regim, în scopul de a reda tonicitatea porilor, şi *ciclul vomării* prin spălături stomacale până va voma apă limpede, după care se va plimba, va bea apă caldă şi se va culca. Ca mijloace adjuvante. recomandă fricţiunile locale, urmate de o baie. Consideră orice îmbolnăvire ca fiind a întregului corp, aplicând un tratament general. Privitor la *frenezie,* combat cercetările de localizare, fiind preocupaţi numai de vindecare, acelaşi tratament trebuind să fie aplicat tuturor bolilor din genul strictum, oricare ar fi Kieitezia este identică cu frenitis-ul hipocraţie (delirul IVI» ril din cursul diferitelor boli infecţioase sau parazitare), în cursul nebuniei febra fiind absentă. Se elimină afecţiunile care pot simula frenezia şi între care citează: mânia, melancolia, otrăvirea prin beladonă. Mânia şi melancolia nu sunt niciodată însoţite de febră, au evoluţie lent progresivă şi au semne proprii: tristeţea constantă, dorinţa de a fugi de oameni şi culoarea pământie a feţei sunt trăsături speciale ale melancoliei. Deosebesc frenezia de *letargie* (stare comatoasă), care survine la persoane în vârstă, şi notează dilatarea arterelor ca urmare a paraliziei

vasomotorilor, ceea ce se poate percepe prin pulsaţiile radiale, descriind şi alte simptome şi indicând tratamentul prin *diatrition* (dietă de trei zile).

Deosebesc frenezia de *epilepsie* (absenţe şi crize) recomandând duşul şi expunerea la soare, combătând incantaţiile şi castrarea, care „vireş amputat, non epilepsia solvit”.

Descriu *hidrofobia* şi se întreabă dacă este o boală a capului său a minţii, considerând că este o suferinţă a amândurora, sediul principal parându-se a fi stomacul şi intestinele.

Consideră *mania* (termen care cuprinde accesul maniacal, laolaltă cu sindroamele delirante) o tulburare a întregului sistem nervos, patibur autem tot nervoşitas”. Bolnavul nu îşi mai aminteşte ce trebuie să facă, are false interpretări: unul crede că a devenit vrabie sau cocoş, vas de lut sau zeu, orator sau tragedian, altul cere să ţină pământul în mină, fiind vorba de o boală a întregului sistem nervos, a creierului, a capului (cf. 82, p. 102 – 105).

Terapeutica unor asemenea boli trebuie să elimine biciul şi lanţurile, fiind condusă de izolare şi regim.

„Căci mijloacele de represiune întrebuinţate fără menajare măresc şi chiar produc furia, în loc de a o calma” (cf. 101, p. 10 – 11). Bolnavul va fi aşezat într-o cameră mare, luminoasă, aerisită şi încălzită moderat, cu ziduri fără culori strălucitoare pentru a nu tulbura imaginaţia. Aşternutul patului va fi dur că bolnavul să stea liniştit şi să fie menţinut treaz pentru relaxare. Tratamentul va începe prin cele trei zile de dietă. Dacă respiraţia este grea se vor face sângerări, ventuze (de aramă şi de corn) uscate sau scarificate, masaje blânde sau fricţiuni cu ulei pe tot corpul. În primele trei zile din săptămâna, bolnavul va ingera lichide pentru a nu-şi pierde forţa. Vinul este interzis cu stricteţe, iar alimentaţia moderată, ca în toate bolile acute care provin din contracţia porilor, era o lege primordială. Se recomandă la două zile icre şi peşte de apă dulce. Judecă sever pe aceia care brutalizează bolnavii, „niciun filosof necbţinând vreo vindecare prin aceasta”,

recomandând un număr mare de supraveghetori cărora le recomandă să nu provoace bolnavii. Legarea bolnavilor va fi făcută cu precauţie cu legături dintr-un material moale, ferind articulaţiile şi părţile moi de rănire şi această măsură va fi luată numai pentru bolnavii dificili şi agitaţi.

Propun un program de psihoterapie: muzică, distracţii pentru depresivi, conversaţie fără a obosi, plimbări, chiar şi pe mare, când e posibil.

Imperiul Roman de Răsărit a continuat firul tradiţiei elene din epoca de apogeu (sec. VI î.e.n. – sec. VI e.n.) şi apoi din ce în ce mai palid, până la cucerirea sa (1453) de către Mahomed al II-lea. Medicina bizantină este empirică şi eclectică bazată pe anticii greci, romani şi pe aceia ai şcolii din Alexandria (Hipocrat, Celsus, Rufus, Aretius, Soranus, Galen etc.), suferind o influenţă orientală (siriană, armeană, arabă, persană) şi, cu deosebire, o influenţă remarcabilă a doctrinei creştine, prin rolul psihoterapeutic ce s-a acordat „sfinţilor vindecători”. Menţionăm acest fapt. deoarece el va fi transferat întregului ev mediu occidental şi va persista în Europa până la sfârşitul secolului al XIX-lea. mai ales în tratamentul bolilor mintale.

Medicina bizantină ne-a lăsat numele câtorva medici cu preocupări psihiatrice şi neurologice, precum şi unele instituţii de internare a bolnavilor cronici, inspirate de doctrina creştină. De menţionat: *Cribasos* (325 – 400) care, la sugestia împăratului Iulian, la curtea căruia se afla, face o sinteză a cunoştinţelor medicale în *Synapsis,* care reprezintă în medicină ceea ce *Institutes-ele* lui Justinian reprezintă în drept. Este un compilator al lui Galen. A folosit opiul în insomnii, iar dintre purgative: eleborul, alocsul şi scamoneea. O atenţie deosebită merită *Actius din Amida* (Mesopotamia) (502 – 575), medic al împăratului Justiţiari, care ne-a lăsat un tablou complet al medicinii secolului al VI-lea, în care se găsesc primele încercări de localizare cerebrală în bolile nervoase şi mintale, după Archigene şi Poseidonios, ultimul deosebind un creier anterior, sediu al imaginaţiei, unul mijlociu, sediu

al raţiunii şi judecăţii, şi altul posterior, sediu al memoriei. Distincţia pe care o face o aplică în patologia creierului; considerând că aceste facultăţi pot fi lezate separat, căci. susţine el. În delir sau în nebunie nu numai membranele creierului sunt bolnave, ci şi materia creierului (cf. 82, p. 153).

Ultimii medici cu preocupări psihitrice ai Bizanţului, care au exercitat o influenţă asupra medicinii secolelor al XV-lea şi al XVI-lea, sunt *Alexandros din Tralees* (Lidia – 550) şi *Paul din Egina* (634). Deşi o parte din lucrările primului tratează bolile neurologice şi mintale, rămâne tributar superstiţiilor vremii, folosind, spre exemplu, incantaţii şi amulete ataşate la braţul bolnavului (o cheie fixată de o cruce) şi alte mijloace naturale, când medicaţia obişnuită rămâne fără efect. (Cf. 82, p. 156).

În 542, sub Justinian, a izbucnit o epidemie de ciumă bubonică. Se pare că Bizanţul este creatorul spitalelor în secolul al VI-lea. Spitalul Pantocrator, fondat în secolul al XII-lea de către Ioan al II-lea Comnenul, a fost unul din cele mai bine organizate. Existau ospicii şi leprozerii.

Epoca medievală în Europa occidentală este cuprinsă cronologic pe o perioadă de un mileniu, adică din secolul al V-lea până în anul 1450. Se înţelege, cronologia nu se suprapune rigid evoluţiei vieţii social-economice, ci anticipează său depăşeşte limitele fixate de evenimentele importante marcate în istoria Europei. Istoricii (153, p. 430) împart această epocă în: *evul mediu timpuriu,* în care ştiinţa nu s-a dezvoltat, secolele XI – XII când ştiinţa cunoaşte un reviriment în Europa occidentală, fiind infuzată de savanţii islamici, secolele XIII – XIV, când apar universităţile şi se dezvoltă ştiinţa scolastică şi *evul mediu târziu* (prima jumătate a sec. al XV-lea) care aduce declinul scolasticii, ştiinţa tinzând să se însereze în viaţa practică, constituind impulsul unei dezvoltări progresive în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, ca în sec. al XVII-lea să constituie temelia ştiinţei moderne. Ştiinţa medicală a urmat destinul ştiinţelor generale, iar psihiatria, în cea mai mare parte, a trăit un declin faţă de progresele din epoca antichităţii

greceşti şi a celei romano-elenistice. Caracteristic acestei epoci este interpenetraţia ştiinţelor popoarelor africano-asiatice, prin arabi, care au oferit Europei occidentale, prin intermediul traducerilor, operele antichităţii greceşti. Aceste opere erau îmbogăţite prin contribuţii iraniene, indiene sau islamice. Totodată, ştiinţa bizantină şi cea chineză au pătruns în ştiinţa europeană.

Descoperirea Americii va deschide largi perspective ştiinţei europene. Marile transformări istorice, invaziile popoarelor migratoare (germanii năvălesc în imperiul roman împinşi de slavi, iar aceştia de huni) vor avea un răsunet puternic în structura social-economică, politică şi religioasă a popoarelor. Odată cu lovitura de stat a lui Odoacru (476), care a pus capăt Imperiului Roman de Apus, limba latină se modifică în contact cu dialectele germanice. Farul antichităţii este purtat de *Boethius* (480 – 524) prin opera sa atât de răspândită *De consolaţionae philosophiae* şi de *Toma d'Aquino,* al cărui elev.

Ceisiodor, creează învăţământul scolastic, grupând artele liberale în: *trivium* (logica, gramatica, dialectica) şi *quadrivium* (aritmetică, geometria, muzica şi astronomia), care s-au răspândit prin lucrarea *Etimologiile* a episcopului de Sevilla, Istodor. În Anglia, *Benda Venerabilul* (673 – 735) menţine făclia ştiinţei antice prin intermediul operelor lui *Pliniu* şi *Isidor.*

Carol cel Mare încearcă restaurarea culturală şi politică a strălucirii antice prin înfiinţarea şcolilor mănăstireşti şi episcopale la 789, emiţând *Capitulariul,* iar în anul 800 încearcă reînfiinţarea Imperiului Roman de Apus. Un cler analfabet şi un personal administrativ incapabil fac ca această renaştere să aibă numai o apariţie meteorică pe cerul istoriei medievale. Ea s-a soldat cu reapariţia platonismului şi a preocupărilor cabalistice, de aplicare a simbolismului numerelor în interpretarea textelor sacre. Ca rezultat pozitiv pentru viitor a fost refugiul în mănăstiri al ultimilor învăţaţi, care s-au dedicat transcrierii şi studiului textelor anticilor, meditaţiei şi vieţii austere.

Influenţa arabilor în medicină şi psihiatrie nu este de neglijat. Dacă ei au reactualizat doctrina celor patru elemente şi a celor patru calităţi elementare, retransmiţându-ne ştiinţa antichităţii greco-romane, ei au contribuit la progresul ştiinţei, transformând-o şi îmbogăţind-o. *Materia medică* a lui Dioscoride a fost îmbogăţită cu două sute de plante noi, dintre care unele au acţiune asupra sistemului nervos: aconitul, cânepa indiană (haşişul) şi ambrozia cu substanţe toxice şi antidoturi, introducând opoterapia şi organoterapia. Avenzoar recomanda în epilepsie creier de vulpe. S-a obţinut *alcoolul* prin distilarea zahărului fermentat, pe care l-au întrebuinţat în farmacie. Au insistat, în diagnostic şi tratament, asupra observaţiei bolnavului pentru a-i cunoaşte temperamentul, bolile anterioare şi ale părinţilor, a regimului său de viaţă, ţinând seama în patologie de anotimp, climă, influenţe astrale, iar în tratament de regim, condiţii optime de spitalizare, unde se dădeau concerte pentru convalescenţi. Au emis ideea influenţei reciproce a psihicului şi a fizicului (Rhazes, Avieenna, Maimonide) ce stă la baza concepţiei psihosomatice a vremii noastre, pe care şi-au fondat psihoterapia. Au organizat temeinic spitalele (Bagdad, Cairo, Damasc), marii lor medici Rhazes, Avieenna (980 – 1076), Albucasis (1122), Avenzoar (1161) lăsând acele foi de observaţie clinică numite *Observaţii din spital.* Au făcut experienţe pe animale cu droguri noi, pentru a le observa efectele şi antidotul şi au contribuit la întemeierea şi dezvoltarea şcolilor medicale din Salerno, Montpellier, Avignon. Plasând sediul bolilor psihice în organele abdominale (ficat, splină) n-au contribuit la evoluţia conceptului de boală mintală, care începuse să fie elaborat în antichitate. Aportul lor psihiatric a fost în terapeutică, prin introducerea unor droguri neutilizate până la ei şi prin observaţia minuţioasă a bolnavului, ceea ce a permis lui Isac Ibn Imbas să scrie, în secolul al IX-lea, un *Tratat asupra melancoliei.*

Introducerea medicinii arabe în occidentul european,

în secolele al XI-lea şi al XII-lea, a permis dezvoltarea şi naşterea şcolilor medicale, ca cea din Salerno şi a universităţilor, care ajung la apogeu în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea prin cultivarea scolasticii, însă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi în prima jumătate a secolului al XV-lea decad, permiţând corelarea studiului cu tehnică, cerută de necesităţile vieţii practice. Resturi ale practicii medicale romane se amalgamează în fondul de cunoştinţe empirice al popoarelor migratoare. Medicina creştină a mănăstirilor benedictine era practicată de călugării ce studiau manuscrisele antice şi care devin depozitarii cunoştinţelor medicale ale vremii, pe care le vor aplica în spitalele ce depindeau de respectivul ordin călugăresc. În grădina botanică de pe lângă mănăstire se cultivau plantele medicinale ce foloseau la tratamentul bolnavilor, tratament ce se completa printr-un pelerinaj la moaştele unui sfânt, ca la Monte-Cassino. Un asemenea amestec de elemente antice, creştine şi populare era *Leech book* a lui *Bald şi Cild* din secolul al X-lea (153, p. 592). Şcoala din Salerno era cunoscută spre sfârşitul secolului al IX-lea şi ar fi fost fondată de laicii oraşului care doreau să transmită ceea ce ştiau, celor ce ştiau mai puţin decât ei. După alţii, întemeietorii ar fi fost benedictinii. Oricum, în secolul al XI-lea era sub îndrumarea benedictinilor şi nu se învăţa decât doctrina anticilor greci şi latini, fără a se găsi vreo influenţă arabă, la care însă treptat-treptat s-au adăugat influenţe islamice. Îndeosebi după intrarea în monahism a lui Constantin Africanul (1015 – 1085), care şi-a petrecut ultima perioadă a vieţii la Monte-Cassino, unde a tradus în limba latină scrierile autorilor arabi. Între scrierile sale – adaptări după autorii arabi – se găseşte şi o carte *De melancolia,* în care considera boală ca provenind din schimbările survenite în spiritele vitale şi în cele patru umori ale corpului. Şcoala a căpătat un prestigiu când Roger al II-lea, pentru a feri populaţia de şarlatani, a promulgat o lege (1134) prin care chemă pe toţi cei ce practicau medicina în faţa autorităţilor pentru a li se eliberă o autorizaţie. De la 49

sfârşitul secolului al XII-lea şi până la începutul secolului al XIII-lea la Salerno s-a practicat o învăţătură medicală în care precumpănea influenţa arabă. La Salerno au existat şi primele femei medici.

Facultatea de medicină de la Montpellier exista din 1180, iar în 1220 se constituie oficial, elaborându-i-se statutele de funcţionare. Se pare că originea ei ar fi la sfârşitul secolului al X-lea. Principiile şcolii constau în dezvoltarea cunoştinţelor şcolii din Coş, la care s-a adăugat Galen şi *materia medică* a savanţilor salernieni, amestecând şi elemente religioase. Au luat naştere şi alte universităţi: Paris, Bologna, Padova.

În universităţi, scolastica a devenit stăpâna. Activitatea didactică consta în interpretări critice şi în comentarii din Hipocrat, Galen sau Avicenna, iar practicile constau din a redacta un *consilium, o* consultaţie în scris, în care erau descrise simptomele. diagnosticul şi prognosticul, însoţite de indicaţii de tratament şi regim.

Învăţământul clinic spitalicesc apare în 1543 la Padova, unde sunt convocaţi elevii din spitalul San Francesco de către Giovanni Battista da Monte.

Spitalele se înmulţesc în evul mediu sub formă de azile şi case de adăpost pentru pelerini şi călători (hospices), m şi pe lângă multe aşezăminte religioase.

Spitalul este deservit de infirmiere. Asistenţa medicală monahală ce luase avânt începe declinul în secolul al XIII-lea şi persistă numai în instituţiile scăpate de influenţa universităţilor.

Medicina medievală acordă importanţă dieteticii, igienei şi balneoterapiei. Lepră scade simţitor la începutul secolului al XIII-lea. În 1348, Europa este bântuită de epidemia de ciumă neagră, forma bubonică şi pulmonară, datorită purecilor ce muşcau şoarecii. În porturi se fac carantine de 40 şi 30 zile (Marsilia, Ragusa).

În general, evul mediu nu a fost stagnant şi steril, progresul s-a făurit din generaţie în generaţie, fiind produsul unor intelectuali „fără titluri44 şi al oamenilor bisericii.

Să ne oprim cu mai multă atenţie asupra psihiatriei evului mediu, urmărind conceptul bolii mintale, situaţia bolnavului mintal şi atitudinea faţă de acesta. Autorii (40, 54, 101 etc.) sunt unanimi în a califica această epocă psihiatrică drept un haos, psihiatria fiind într-un mare regres, până la neglijare totală, după premizele materialiste oferite de către antichitatea greco-romană.

Doctrina creştină dominantă, catolicismul în apogeu, domina autoritar toate activităţile vieţii sociale, inhibând cunoaşterea ştiinţifică spre care antichitatea pagina deschisese o largă perspectivă. Bolnavul mintal este recunoscut numai pentru a fi îndepărtat din mijlocul societăţii. Când în Biblie bolnavul mintal era considerat „Posedat de demon" mai putea fi vreo scăpare pentru acesta în afara tratamentului brutal: posturi, torturi fizice, legarea în lanţuri, exorcisme, formule de jurământ, procese şi condamnări la moarte prin ardere pe rug? însuşi conţinutul delirant al bolnavilor era demonopatic. În locul unui empirist sau al unui învăţat apar şarlatani, preoţi conduşi de un fanatism orb, de superstiţii absurde, solicitând ajutorul călăilor împotriva îndrăznelilor vrăjitoreşti sau diavoleşti.

K. Ebing (37, p. 50) citează că în câţiva ani, în principatul electoral german Trier, au fost executaţi 6.500 de alienaţi, consideraţi vrăjiţi. Autorităţile administrative sunt îndârjite împotriva acestor bolnavi. Agitaţii erau ţinuţi în lanţuri, întuneric şi murdărie până mureau. Deşi catolicismul predica un democratism, considerând pe cei slabi egali celor puternici, acesta nu era aplicabil tuturor. Numai cei ce aveau idei delirante care nu lezau biserică erau primiţi în mănăstiri şi în anexele filantropice ale acestora.

Conceptul de boală mintală, destul de obscur între secolele al XII-lea şi al XVI-lea, începe a se clarifica destul de lent, în acord cu progresul ştiinţei şi schimbarea opiniei societăţii asupra bolnavului mintal şi în luptă cu rezidiile mentalităţii clericale, ce au persistat în popor, dar şi în mintea unor savanţi din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea.

O medicină supranaturală întreţinută de alchimismul medieval, de credinţa cabalistă, de astrologie şi atâtea alte modalităţi ale artei divinaţiei, însoţită de credinţe în influenţe divine şi demoniace, a favorizat şarlatanismul vrăjitorilor, alchimiştilor şi filosofilor rătăcitori, ce uzau de formule magice în limba ebraică generând cele mai absurde practici. Astrologia stă la baza doctrinei semnelor conform căreia fiecare planetă corespunde diverselor organe ale corpului omenesc; planetele au puteri şi sunt apreciate după asemănarea lor cu diferitele organe ale corpului. Circula ideea că umorile acide ale melancoliei atrag diavolul, ce trebuie scos prin practici exorciste, şi că alchimistul, în efortul de transmutaţie a metalelor, este obligat să facă apel la spiritul diavolului, ce stăpânea planetele de care depindeau metalele.

Pentru expiere apar acele epidemii de psihoză colectivă: dansul Sfântului Vitu (1374), în cursul căruia 2 – 300 până la câteva mii de convulsionări răspândeau dintr-un oraş în altul semnele histeriei lor. În 1458, în Germania, copiii au fost cuprinşi de dorinţa de a merge în pelerinaj la Mont Saint-Michel în Normandia. După epidemiile de pestă ce au decimat populaţia în evul mediu, bande de flagelanţi străbăteau ţinuturile, cântând imnuri, impunându-şi penitenţe corporale pentru a îmbuna mânia divină. Erau primiţi cu entuziasm şi veneraţi, făcând prozeliţi sau răspândind epidemia. De Sfântul Médard asistăm la noi epidemii de convulsii. În toate aceste manifestări psihopatice ce cuprindeau populaţia ţinuturilor se reeditează, sub veşmântul doctrinei creştine, mitul catartic de expiere al antichităţii păgâne.

Printre medici erau destui care atribuiau unei *anestezii isterice* a pielii sau unei paralizii de acest tip influenţa determinantă a diavolului.

Unii savanţi mari ai epocii au dat anumitor fenomene naturale explicaţii teologice, mistice sau supranaturale. Paracelsus şi Van Helmont, mai târziu, au fost mistici şi ontologişti. Paracelsus credea în astrologie, în amprenta lui Dumnezeu asupra plantelor şi substanţelor. Van

Helmont caută să obţină inspiraţie divină prin magie. Ambii credeau într-un spirit al vieţii, *un archeus,* pe care îl localizau în stomac.

Evoluţia instituţiilor pentru bolnavii mintali este foarte înceată. Sanctuarul din Epidaur (sec. al VI-lea î.e.n.), morotrofium-ele din Bizanţ (sec. al IV-lea e.n.), câteva locaşuri sub auspiciile „regula monachorum" a Sf. Ieremia, o mănăstire la Cologne din 560, un spital la Fez în sec. al VII-lea, adăposturi în Anglia din anul 700 sunt câteva anemice înjghebări. În ţările islamice au loc primele iniţiative mai susţinute. În 1173 se deschide la Bagdad marele edificiu „Dai Almeraftanw, iar în 1247 în Anglia: fundaţia „Bedlam Hospital", ce devine apoi „Bethleem Hospital". În aceeaşi epocă, la Roma se deschide o „Passarella" pentru persoane smintite din cauze diverse.

C. Jofre fondează la Valencia în 1409 spitalul „Ios Desemparados", urmat de altele similare la Saragosa (1425), Sevila (1436) şi Toledo (1483), (40).

Şi aceste aşezăminte, rezultat al caritătii creştine, încep a păli în faţa disputelor acerbe în privinţa posedaţilor şi vrăjitorilor, ca şi a disputelor ştiinţifice, din care a ieşit triumfătoare ideea că bolile fizice sunt naturale, iar cele mintale sunt supranaturale. *Malleus Maleficarum,* redactat prin 1488, cuprinde aceste instituţii de alienaţi. Acest *Malleus Maleficarum* (Ciocanul vrăjitoarelor), (cf. 18) este operă a doi inchizitori germani, călugării dominicani Iacob Sprenger şi Henrich Kraemer, care în temeiul bulei *Sum? nis Desiderantes Ajjectibus* a papei Inocenţiu al VIII-lea, semnată la 5 decembrie 1484, au pornit lupta împotriva vrăjitoriei, în scopul căreia au redactat acest tratat de demonologie. Ei afirmă realitatea vrăjitoriei, descriu formele acesteia şi modalităţile de a le recunoaşte şi indica formele inchiziţionale de reprimare (cercetare, judecare şi pedepsire a vrăjitoriei). Între aceşti vrăjitori sunt cuprinşi numeroşi psihotici, schizofreni şi maniaco-depresivi, cu sindroame delirante demonopatice şi autoacuzatoare. Foarte numeroşi dintre ei au căzut victime nevinovate mijloacelor barbare de tortură şi

rugului.

Această nefastă şi tragică pagină a istoriei omenirii şi a psihiatriei s-a prelungit şi în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, conducătorii reformei, Luther şi Calvin, fiind convinşi, ca şi clericii catolici împotriva cărora s-au ridicat, de veracitatea demonismului şi ereziei de care se acuzau reciproc. Unii oameni de ştiinţă, că Jean Fernel, medic catolic, celebru în secolul al XVI-lea, credeau în puterile magice care ar putea transforma omul în lup sau, ca părintele chirurgiei, protestantul Ambroise Pare, considerau bolnavii mintali că posedaţi de diverşi demoni.

Sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea constituie o eră nouă în istoria culturală a Europei: Renaşterea artistică şi literară ce se va răsfrânge în teoria şi arta medicală, care va avea şi protestatari pentru această reîntoarcere la antichitate, similar reformatorilor din domeniul teologiei.

Această epocă va înregistra răspândirea unei boli: sifilisul, cu urmări incalculabile în patologia generală şi în psihiatrie, prin numărul mare de bolnavi cu localizare nervoasă. Boala este descrisă de Girolamo Fracastoro în poemul apărut la 1530 *De syphilide, sive Morbo Gallieo* (Despre sifilis sau boala franţuzească). Boala a fost adusă, în 1493, de marinarii lui Cristofor Columb, care îl contractaseră de la indienele din Haiti. Ei l-au răspândit în Barcelona. Ferdinand al II-lea, regele Neapolelui, angajează 300

spanioli veniţi pe mare din Barcelona la Neapole pentru a se apăra împotriva lui Carol al VIII-lea, regele Franţei, ce asedia Neapole, cu 30.000 de soldaţi francezi, olandezi şi elveţieni. Tinerele napolitane primesc la începutul anului 1495 pe francezi în oraş, oferindu-le graţiile, din care se înfruptaseră anterior marinarii spanioli, care le dăruiseră în schimb *ciuma venerică.* Retragerea mercenarilor regelui Franţei se face cu popasuri, însoţite de orgii, prin Italia, apoi răspândesc flagelul pe parcurs în Elveţia, Franţa şi Germania. Boala venerianã sau Lues venerica e denumită de francezi „boala

napolitană11, iar de napolitani „boala franceză41, portughezii o denumesc „boala Castiliei”, spaniolii „Boala galică” ş.a.m.d. (155).

Medicina secolului al XVI-lea se caracterizează în general prin traducerea şi comentarea operelor antichităţii greco-romane (Iiipocrat, Galen, Platon, Plutarh, Dioscoride, Actius). Leonard Fuchs (1501 – 1566) este cunoscut prin publicarea în 1530 a *Institutes de médecine,* Jean de Garris (Gorreus) (n. 1505) publică *Dictionnaire des definitions medicales,* Anutiuş Foes (1528 – 1595) a publicat prima şi cea mai bună colecţie completă a operelor lui Hipocrat, John Keys (Caius) (1510 – 1573) preda la Cambridge, comentând textele lui Galen, Celsus şi Scribonus Largus. Alte trăsături ale medicinii secolului al XVI-lea sunt: atitudinea conciliantă între doctrina umorală a arabilor şi cea a lui Galen şi coordonarea cunoştinţelor medicale în *Institutiones medicae,* operă de sinteză, începută de Fuchs, completată de Fernel şi apoi de alţii.

Inspiraţia reformatorilor secolului, a utopiştilor, provenea din Şcoala alexandrină şi pătrunsese în Europa pe două căi: I izanţ şi arabi. Idealismul neoplatonist (realist în terminologie scolastică) îşi va disputa întâietatea cu realismul neoperipatetismului (nominalist), bazat pe observaţie şi experiment, care va triumfa.

Cornelius Agrippa von Nettsheim încearcă să introducă în medicină cabala şi magia, pe care Weier le combate tot aşa de riguros ca şi credinţa în demoni şi vrăjitori. Apar scrieri despre arta divinaţiei în medicină prin astrologie (Nostradamus), necromancie, chiromanţie şi numeroase cercetări alchimiste. Sinteza între medicină, cabală şi alchimie a fost efectuată de Paracelsus (1493 – 1541), medic şi alchimist şviţerian, care susţinea că un medic poate fi în acelaşi timp alchimist, magician şi teozof, schiţând, în ciuda acestei concepţii bizare, impregnată de metafizică şi magie, nozografia şi clinica psihiatriei ştiinţifice.

Încep primele manifestări ale unei adevărate revoluţii

psihiatrice. În fruntea luptătorilor pentru aceasta fiind medici: Weier, Porta, Zacchias, Schenck, Platter şi filosofi-umanişti, Montaigne şi Francis Bacon (cf. 30, p. 292 – 293).

J ugul dăunătoarelor prejudecăţi privind bolnavul mintal, făurit de secole, începe să fie sfărâmat. Jean Weier (1515), medic al ducelui de Clèves, devine pionierul luptei an ţi vrăjitoreşti, cerând împăratului Carol cel Mare să oprească uciderea vrăjitorilor, care nu sunt decât nebuni, melancolici, isterici. „Datoria călugărilor, susţine el, este de a se strădui mai curând să-i vindece decât să-i facă să piară" (cf. 2, p. 78). Este susţinut de

Giambattista della Porta şi Paul Zacchias (1584 – 1659), medic al papei, care în cartea *Quaestiones medico-legales* are un capitol privind bolile mintale, pe care le descrie exact, discutând şi probleme medico-legale ca: responsabilitatea civilă şi penală a alienaţilor, simularea şi disimularea. Foloseşte în nomenclatura bolnavilor examinaţi o terminologie mai limpede: slabi la minte, idioţi, melancolici, maniaci etc., iar în ce priveşte demoniacii şi fanaticii, îi consideră pe unii nebuni furioşi, iar pe ceilalţi melancolici. Acordă o responsabilitate atenuată pentru nebunie erotică şi pentru beţie.

Felix Platter (1536 – 1614) din Băle face interesante observaţii asupra bolilor mintale şi propune o clasificare a acestora. Jean Schenck a publicat între 1584 – 1597 lucrarea *Observathorum medicarum rariorum,* libri VII, care rezumă comparativ istoria psihiatriei.

Cu toate acestea, se întâlnesc şi unele influenţe ale concepţiei teologice în spiritul unor deschizători de drumuri în medicină. Ambroise Pare (1510 – 1592), reluând pe Hipocrat şi Galen, aduce o sistematizare a constituţiilor în baza umoralismului şi o enunţare eronată a bolilor sufletului proferând credinţa în existenţa demonilor, ce au acţiune dăunătoare asupra genului uman, găsind pentru fiecare boală mintală demonul ce o provoacă, contribuind astfel la menţinerea şi propagarea doctrinei posesiunii.

În lupta împotriva concepţiei vrăjitoriei şi-au adus o contribuţie şi umanişti cu vaste orizonturi culturale ca Montaigne şi Francis Bacon. Montaigne, în *Eseuri* (1588), combate teoria demonologică susţinută de juristul Bodin, care pretindea în *Despre demonomania vrăjitorilor* (1580) că „vrăjitor este acela care se străduieşte cu bună ştiinţă şi prin mijloace drăceşti să ajungă la ceva” (cf. 18, p. 25).

Ne aflăm în faţa acestui efort permanent al raţiunii de a îndepărta din doctrina medicală privind bolnavul mintal ideea mistico-religioasă a *demonopatiei* ca *posesiune* (pătrunderea şi acţionarea din interior a demonului), ca *obsesiune* (credinţa acţiunii din afară a demonului asupra omului), a explicaţiei bolii prin expiere (încercare sau pedeapsă dumnezeiască pentru greşeli reale sau imaginare) şi, deci, a tratamentului prin exorcism sau tortură.

Să ne oprim asupra medicinii elizabetane pentru a vedea în ce măsură Shakespeare şi-a însuşit cunoştinţele circulante, pe care le-a presărat în opera sa. Desigur, Shakespeare nu a studiat medicina decât în măsura în care îi putea completa cultura polimorfă de om al Renaşterii, dar şi în vederea folosirii cunoştinţelor medicale în creaţia sa dramatică.

Francis Bacon are foarte multe referinţe medicale principiale în *Eseurile* sale, din care reiese că avea şi o informaţie în acest sens (citează pe Celsus), recomandând reguli de protejare a sănătăţii fizice şi mintale, care nu sunt deloc desuete (5, p. 101 – 108). Acelaşi exemplu îl oferă şi Montaigne în Eseurile sale, pe care Shakespeare le-a asimilat şi în care se insistă mult asupra interferenţei şi influenţei reciproce dintre fizic şi moral.

Ideile medicale shakespeareiene sunt în concordanţă cu acelea ale timpului său.

Dominantă în medicina elizabetană era teoria umorală fondată pe doctrina celor patru elemente, aşa cum a fost menţionată în rândurile de mai sus: Hipocrat completat de Galen, la care apelează Sir Philip Sydney în „The Arcadie” şi Shakespeare în Sonetele 44 – 45. Aceeaşi

teorie a temperamentelor şi aforisme hipocratice, trecute prin filtrul imaginaţiei dramaturgului, apar în unele piese (*Mult zgomot pentru nimic,* IV, 1; *Regele Ioan,* V, 1; *Richard al II-lea,* I, 1).

Specific medicinii elizabetane este ideea circulaţiei sângelui pe care Shakespeare a adoptat-o (*Zadarnice chinuri,* IV, 3, *Hamlet,* I, 5) înainte ca Harvey să-şi fi formulat concepţia (1628). Probabil că era o idee medicală ce circula şi era acceptată, însă, care nu-şi găsise o exprimare în termenii de necombătut ai ştiinţei.

O idee asupra isteriei se găseşte în *Neguţătorul din Veneţia,* I, 1 considerată drept o urmare a unei emoţii puternice.

O practică frecventă, moştenită din antichitate ca observaţie şi uzitată exclusiv de medicii medievali şi renascentişti, era diagnosticul şi prognosticul bolii după examinarea urinei, practică cu care Shakespeare era la curent, utilizând-o (*A douăsprezecea noapte,* III, 4; *Doi tineri din Verona,* II, 1; *Machetă,* V, 3).

Urina era adusă preoţilor şi călugărilor care după examinare precizau tratamentul. Numeroase tratate asupra urinei au fost scrise. Richardus Anglicus a lăsat două lucrări asupra acestui subiect, în prima jumătate a secolului al XIII-lea. Şi, fiindcă unde este medicină apare şi şarlatanismul, în problema examinării urinei au înflorit şi au circulat cele mai aberante opinii, cele mai bizare escrocherii. Din această practică au derivat altele, între care, ghicirea bolii prin numărul pantofului pacientului şi alte absurdităţi, cărora le cădeau victime bolnavii ignoranţi şi disperaţi. O şmecherie ingenioasă, care, fără îndoială era practicată şi dincolo de Canalul Minerii, este povestită de Bernard Palissy (cf. 69, p. 167); într-un orăşel era un medic pe cât de puţin savant pe atât de mare linguşitor, care avea o portiţă secretă lângă uşa casei de unde, printr-un orificiu, privea pe aceia ce aduceau urina. Soţia sa spunea aducătorului urinei că soţul este în oraş şi, prin înţelegere cu el, lua toate datele privitoare la boală, în timp ce domnul medic asculta totul prin fereastră. Apoi,

ieşea din ascunzătoare şi intră prin uşa din faţă. Ea îi spunea: „Iată pe soţul meu, spune-i lui!”. După ce-l învăluia cu privirea amabilă, după ce văzuse şi urină, începea să-i descrie toate simptomele şi mersul bolii, ceea ce uimea. Mesagerul, reîntors la domiciliul bolnavului, considera faptul că o adevărată minune, contribuind la sporirea reputaţiei şi clientelei medicului.

Colegiul medicilor reacţiona prompt şi dur împotriva exceselor în aprecierea rezultatelor terapeutice obţinute prin examinarea urinei şi denunţa pe examinatorii de urină ca aparţinând şarlatanilor şi impostorilor, interzicând a se da indicaţii de tratament numai după examinarea urinei, fără a fi examinat şi pacientul. Se făceau şi multe farse şi se iveau multe întâmplări care sunt relatate de diverşi autori. Astfel, o doamnă voind să înşele un examinator de urină, i-a adus acestuia urina unui fermier bolnav.

Examinatorul observând că recipientul era acoperit cu o iarbă ce creştea într-un anumit loc, îi declară că urina aparţinea unuia de la ţară şi nu de la oraş, ceea ce a obligat-o pe nobilă doamnă să mărturisească adevărul şi să-i arate consideraţia sa.

O altă întâmplare povestită de Forestus (147, p. 23): o servitoare a vărsat pe drum urina stăpânei sale, în timp ce o ducea spre examinare. A văzut o vacă urinând; a umplut recipientul şi a dus-o medicului.

Acesta i-a dat răspunsul că pacientă a mâncat multă salată.

La mare preţ erau şi divinaţiile prin diferite procedee: astrologie, chiromanţie, vrăjitorie, ca, de altfel, pretutindeni pe continent.

Reamintim că Anglia a fost cuprinsă în acea vreme de alte flagele: epidemia de ciumă neagră, „sudor anglicus” şi sifilis, care au ridicat probleme deosebite de asistenţă sanitară. Epidemia de „sudor anglicus”, probabil o gripă malignă, a izbucnit în Anglia la 1486 şi a reapărut de 4 ori în secolul al XVI-lea.

Manifestările erau menite să-i uimească pe cetăţeni: în douăzeci şi patru de ore bolnavul era sau mort sau

vindecat (febră intensă, urmată de sudoraţie masivă, care, atunci când nu apărea, trebuia provocată).

Învăţământul medical se făcea în colegii medicale că *AII Souls,* absolvenţilor oferindu-li-se titlul de *Bachelor of Medicine,* iar titlul de doctor se obţinea la universitatea *Cambridge.* Învăţământul universitar consta dintr-o lectură, traducere şi comentariu a unui fragment din Hipocrat sau Galen, de două ori pe săptămână, fără a se face un stagiu în spital. În perioada de post a paştelui, dacă se tăia capul unui condamnat, se practica disecţia pe cadavru uman.

Atitudinea şi preocuparea pentru bolnavul mintal este tot atât de anevoioasă ca şi în restul Europei, fiind dominată de concepţia creştină a „posedării" şi ca atare lăsată în grija preoţilor şi pradă credinţelor superstiţioase în vrăjitori. Vechile cronici anglo-saxone menţionează tratamentul nebunilor prin plante, imobilizare prin frânghii şi lanţuri, ca şi izolarea în locuri întunecoase. Unele izvoare aveau reputaţii tămăduitoare: la Comvval în sud-vestul Angliei, valea Glen-na-Galt în Irlanda, St. Fillans, St. Ronans, Struţhill şi fântâna din insuliţa Loch Maree în Scoţia, la care era un mare aflux de bolnavi mintali aduşi de familiile lor. (54, p. 3).

Bolnavul mintal era o primejdie pe care societatea căuta s-o elimine. Soarta acestuia era asemănătoare cu cea a leproşilor, iar măsurile au fost probabil inspirate de atitudinea faţă de aceştia din urmă. După ce se preciza diagnosticul, sub controlul autorităţilor civile şi religioase, de către medici, se efectua îndepărtarea din societate a leprosului, oficiindu-se o slujbă de înmormântare la care adesea nenorocitul asista culcat într-un sicriu, după care era aşezat într-o groapă. Slujba se încheia cu acest remember:

„Prietene, să-ţi aminteşti că eşti mort pentru lume, şi că vei reînvia întru Dumnezeu, dacă-ţi vei păstra nădejdea!", comunicându-i-se regulile de urmat tot restul vieţii şi interdicţia de a mai păşi în colectivitate, fiind izolat la marginea aşezării, uneori, sau în colonii speciale:

leprozerii, lazarete sau maladrerii (19, p. 25 – 26).

Prima instituţie engleză de internare a bolnavilor mintali a fost Bedlam Hospital (1247), şi care fusese la origine mănăstire a ordinului călugăresc Steaua Betleemului. În acest spital, în 1603, erau internaţi 6 bolnavi mintali. Henric al VIII-lea laicizează în 1546 spitalele Sf. Barthélemy şi Bethleem. Doctorul Crooks era în anul 1632 directorul spitalului Bethleem.

Legislaţia privind această categorie de bolnavi a văzut pentru prima dată lumina în Anglia sub domnia lui Eduard al II-lea, în anul 1320 (54, p. 3). Nu era vorba de o legislaţie de protecţie a bolnavului sau de prezervare a societăţii, ci de un interes direct al monarhului: confiscarea bunurilor nebunilor şi trecerea lor în patrimoniul coroanei.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea (1573) se emite o decizie a Parlamentului englez, barbară şi dăunătoare prin abuzurile ce decurgeau din aplicarea ei, prin care se permitea sătenilor să alunge şi să vâneze pe aşa-numiţii „oameni sălbăticiţi”, care în delirul lor spuneau că sunt animale sălbatice şi rătăceau prin păduri (37, p. 52).

O decizie a Parlamentului din 1575 constituie un progres în asistenţa spitalicească, îndeosebi în formă de organizare. Privea „pedepsirea vagabonzilor şi ajutorul săracilor” (cerşetorilor), în rândul cărora se găseau destui demenţi, obligând fiecare comitat să deschidă *houses of corection,* a căror întreţinere să fie asigurată printr-un impozit şi donaţii particulare. Fiind o sarcină dificilă pentru judecătorii de pace ai comitatelor, această iniţiativă organizatorică a fost deturnată, în sensul că aceste case de corecţie sau spitale puteau fi deschise de oricine, fără a avea o autorizaţie oficială. Reorganizarea acestor *Bridwells*-uri se face la începutul secolului al XVII-lea, în sensul că judecătorul de pace va fi amendat cu 5 lire dacă nu a amenajat un asemenea aşezământ în comitatul său. Judecătorul va fi acela care decide internarea şi are obligaţia de a organiza munca pentru a asigura existenţa

celor internaţi: morărit, dărăeit, ţesătorie. Ele au fost transformate mai târziu în închisori. Un succes deosebit l-au avut *Workhouses*-ele, care au luat naştere la sfârşitul secolului al XVII-lea şi s-au extins în secolul al XVIII-lea (46, p. 60 – 61).

În concluzie, etapele medicinii şi, legat de acestea, acelea ale psihiatriei, au fost în strânsă corelaţie cu practica empirică populară. Zorii ştiinţei s-au ivit în antichitatea greacă ce a marcat un apogeu, fiind parte integrantă din acel miracol grec, denumire caracterizantă a culturii greceşti (filosofie, literatură, ştiinţă şi artă) în secolul al VH-V-lea î.e.n. Asistăm la naşterea şi progresul semiologiei, a cunoaşterii simptomelor bolii, ca urmare a observaţiei riguroase şi îndelungate a bolnavului în corelaţie cu tratamentul. Boala este studiată după semnele exterioare. Se naşte atitudinea diagnostică şi prognostică, Este un exerciţiu al aplicării raţiunii asupra faptelor, pentru ca, apoi, faptele să constituie criteriul raţiunii. Deşi terapeutica a devansat istoric celelalte ramuri ale medicinii, în decursul timpului ea a rămas în urma acestora. Momentul culminant aparţine secolului al V-lea î.e.n. şi este polarizat în jurul colosalei personalităţi a lui Hipocrat. Parafrazând ideea că Elada a gândit odată pentru întreaga omenire, putem spune că geniul ştiinţific al lui Hipocrat a trasat liniile directoare pe care se plasează şi astăzi gândirea şi cercetarea medicală. Doctrina hipocratică este, prin excelenţă, materialistă. Faptele cumulate secole în şir în sanctuarele de la Coş şi Cnidos, cunoaşterea directă a medicinii egiptene, cu influenţele ei asiatice şi africane, ca şi experienţa medicală proprie, i-au permis marelui Hipocrat zămislirea unei sinteze fericite. Totdeauna când se acumulează o cantitate faptică, mintea umană simte necesitatea unei clasificări, a unei ordonări, a integrării ei într-o doctrină, care să explice apoi totul, în vechea Eladă, unde filosofii erau şi medici în acelaşi timp, s-a simţit necesitatea reducerii existenţei la unul sau mai multe elemente primordiale, prin care să o explice apoi. Acest procedeu firesc al spiritului

uman, în evoluţia sa superioară, s-a aplicat şi vieţii psihice, recunoscându-i un suport material, întreaga doctrină umorală hipocratică şi galeneană explicând, prin cele patru umori, structura psihică a persoanei umane, firea şi temperamentul, emotivitatea, gândirea şi comportamentul, sănătatea şi boala, supravieţuirea şi moartea.

Rostul tratamentului constă în a ajuta natura de a corecta tulburarea intrinsecă a excesului sau carenţei. Incantaţia şi sacrificiul persistă încă, în virtutea forţei exercitate de tradiţie. Moştenirea empirismului popular justifică folosirea plantelor, cărora cu timpul li s-au adăugat mineralele şi metalele utilizate întâmplător, analogic sau prin atribute magice, derivate din mitologii locale.

Hipocratismul a exercitat o influenţă covârşitoare asupra doctrinei şi practicii medicale şi psihiatrice (20), cu tot regresul medical adus de spaimele creştinismului constituit în autoritate dominantă asupra întregii activităţi a omului european. Practicile sale superstiţioase, credinţele sale demonopate, doctrina posedării, atributele încarnării diavoleşti în vrăjitori şi eretici, care adesea erau psihotici, deliranţi, măsurile la care aceştia erau supuşi, reprezintă vălul întunecat al psihiatriei, care a fost îndepărtat cu timpul, prin readucerea în actualitate, a medicinii hipocratice, a comentatorilor romani şi arabi, ca şi a marilor cercetări ştiinţifice, inspirate din doctrina acesteia.

Corelaţii biografico-sociale

Dacă soarta e femeie, atunci pentru cât mi-a dat este cumătră bună!

Neguţătorul din Veneţia. II, 1.

Ca să cunoşti omul cât mai bine, trebuie să-l cauţi în operele sale.

H. Taine. Istoria literaturii engleze.

Biografia lui Shakespeare este cunoscută. Vom reaminti fugar câteva momente, cu fapte, întâmplări, evenimente, utilizate în marea sa construcţie dramatică, pentru a ilustra stările psihopatologice. Acolo unde

corelaţia este mai puţin stringentă, ne vom îngădui unele ipoteze, întemeiate pe mărturisiri mai mult sau mai puţin directe, aflate în episoade dramatice, dar care traduc o experienţă profundă a vieţii, o cunoaştere sigură şi o observaţie precisă a reacţiilor psihopatologice. Suntem siguri că a observat cu atenţie asemenea stări, căci altfel n-ar fi putut să le redea cu atâta rigurozitate, cu atâta dar psihiatric, oricâtă intuiţie şi putere de zămislire i-ar fi fost hărăzite.

Opera sa rămâne un remarcabil document psihiatric, din care se pot reconstitui cu multă uşurinţă date ale istoriei psihiatriei pentru epoca respectivă şi permanenţe ale psihiatriei.

Din imensa bibliografie biografică, din relatări mai vechi şi recente, aparţinând unor istoriografi străini şi români, am selectat acele date necesare scopului propus. (1, 2, 25, 29, 47, 48, 58.

63, 64, 68, 70, 74, 98, 151, 161).

În duioasa pastorală *Cum că place*, Jack-melancolicul rosteşte celebra analogie a lumii-scenă şi a oamenilor-actori, ce joacă în şapte acte, identificate ca etape ale vieţii omului: copil-inocent, şcolarleneş, îndrăgostit-plin de poezie şi suspine, soldat-scandalagiu, adult-moralizator şi sentenţios, bătrân-chivernisit, dar fără vlagă şi, în final, senil-infantilizat.

Să-l urmărim pe marele Will în câteva din aceste ipostaze ale vieţii sale şi să încercăm a identifica răsunetul pe care l-au avut în opera sa impresiile, amintirile, experienţa sa de viaţă, observaţiile exacte asupra oamenilor, moravurilor şi reacţiilor umane, asupra evenimentelor exterioare, rodul lecturilor sale şi ce ecou au avut în registrul sensibilităţii şi spiritualităţii existenţei sale. Ţinem să relevăm faptul menţionat de primul său biograf, Aubrey, că „poetul nota, pretutindeni pe unde trecea, ciudăţeniile oamenilor şi ale limbajului lor” (74, p. 58), fiind un notator obiectiv, care a mai şi reflectat asupra însemnărilor sale, integrându-le laboratorului său de creaţie literară.

William Shakespeare s-a născut la 23 aprilie 1564 în orăşelul Stratford-on-Avon, comitatul Warwick, rod al unirii dintre John Shakespeare, burghez în ascensiune, şi castelana Mary Arden din Wilmcote, fiind primul copil în viaţă, precedat de două surori decedate în primul an al vieţii şi urmat de încă cinci copii.

Tatăl a avut mai multe meserii: negustor de grâne şi lină, fermier, tăbăcar, mănuşar, măcelar, degustător de bere, şi a îndeplinit mai multe funcţii publice: casier al judecătoriei, sindic al corporaţiei negustorilor de lină, judecător şi primar al orăşelului. A căpătat distincţia onorifică de „Master" ce-i preceda numele. Solicită emblema de gentilom, pe care Colegiul heraldic i-o acordă cu deviza NON SANS DROICT, pentru oficiile de judecător al regelui, servicii de arme aduse de strămoşul său pe lângă regele Henric al VII-lea şi prin căsătoria cu Mary, fiica lui Robert Arden. Numele de familie matern evoca pe acela al bătrânei păduri ce se întindea la nord-vestul Stratfordului, bântuita pe vremuri de legendarul haiduc Robin Hood şi evocată în pastorala poetică *Cum vă place.*

Familia Shakespeare era catolică într-o vreme când burghezia locală adera la biserica reformată. Patru din rudele mamei sale au suferit de pe urma fervoarei lor catolice, confesiune blamată sub domnia Elizabetei, pentru tendinţa sa de hegemonie politică. Această întâmplare tragică a lăsat urme adânci în memoria copilului şi i-a umplut sufletul de revoltă, constituind una din cele mai pregnante amintiri ale copilăriei. Ginerele lui Edward Arden, fratele mamei poetului, îşi căsătoreşte fiica cu John Sommerville, un catolic fanatic până la delirul paranoic. Într-o astfel de stare delirantă porneşte spre Londra spre a demonstra reginei nedreptatea pe care aceasta o îngăduie, proferind pe drum ameninţări cu moartea, ceea ce a dus la încarcerarea şi strangularea sa în închisoare. Ca urmare a acestei fapte, Sir Thomas Lucy, judecător de pace al comitatului, a arestat pe Edward Arden, pe soţia şi fiica acestuia, împreună cu 53 preotul iezuit, John Hall. Bărbaţii au fost condamnaţi la moarte, iar femeile la închisoare,

fapta fiind considerată un „complot catolic” (74, p. 21).

Stratfordul era o localitate unde poposeau adesea trupe de comedianţi, cărora, însuşi judecătorul regelui, John Shakespeare, a avut cinstea de a le ura bun venit şi de a le oferi ospitalitate. Între 1568 – 1584, trupele erau patronate de diferiţi nobili: conţii Leicester, Warwick, lord Strânge, contesa de Essex, contele Derby, lord Berkeley, lord Chandos, contele Oxford, contele Essex. Aceştia ofereau trupelor protecţie şi le solicitau, în schimb, concursul în diferite ocazii.

Visul unei nopţi de vară aduce pe scenă farmecele copilăriei, sedimentate la vârsta de 11 ani, când contele Leicester a organizat celebrele serbări la Kenilworth, în cinstea reginei.

În afara trupelor de comedianţi protejate, prin Stratford se perindau artişti ambulanţi ce însoţeau acea populaţie pestriţă de negustori, cumpărători şi petrecăreţi, ce se îndreptau spre Henley în Arden, reputat târg al regiunii. Glumele, farsele, povestirile vesele pentru trecerea timpului şi bună dispoziţie animau această populaţie efervescentă, în petrecerea ei prin târguşor sau la iarmaroc, unde se întâlneau măscărici şi păpuşari, superstiţii şi datini ale locului şi de pretutindeni, transformate dramatic în atmosfera comediei *Visul unei nopţi de vară.*

Peisajul molcom, cu maluri înverzite, cu sălcii plângătoare, dealuri şi văi, pădurea Ardenilor cu misterele ei au înfierbântat închipuirea poetului. A privit foalele, nicovala şi barosul vecinului, Richard Horneby, a ascultat ciudatele întâmplări despre oameni istorisite de celălalt vecin, croitorul, s-a amestecat între bătrânii care discutau în stradă veştile sinistre aduse de mesagerul regal, a ascultat înfiorat clopotul bisericii ce vestea apropierea molimei negre, a colindat vară pe plai alături de bătrânul păstor Thomas Whitington şi a petrecut nopţi de vară cu ochii în crugul cerului, ascultând basmele cu zâne şi spiriduşi şi vorbele înţelepte ale acestuia. A fost înfiorat de freamătul pădurii, de murmurul izvoarelor, de cântecul

păsărilor şi s-a îmbătat cu mireasma florilor. Iată câteva din amintirile pregnante ale copilăriei ce vor servi ulterior la crearea atmosferei şi construcţia eroilor din *Cum vă place.*

Opera sa mărturiseşte lecturi ca: *Oberon* din textul lui Huon de Bordeaux, ce circula în traducerea lordului Berners, *Povestirile mesei rotunde, Baladele despre Robin Hood, Povestea celor nouă viteji, Povestirile lui Chaucer,* citite înainte de a merge la

Grammar School, şcoală parohială, restaurată de Sir Hugh Clopton, unde, pentru a fi înscris, elevul trebuia să ştie să citească.

De la 7 la 15 ani a urmat ciclurile celor şapte arte liberale cuprinse în: *trivium* (gramatica latină, logica şi retorică) şi *quadrivium* (aritmetică, geometria, astronomia şi muzica). Programul era de 8 – 9 ore zilnic, începând de la orele 6. A avut profesor pe Simon Hunt, care a fost înlocuit, pentru simpatiile sale catolice, cu galicul Thomas Jenkins, a cărui imagine a fost evocată în *Nevestele vesele din Windsor* în personajul Sir Ilugh Evans. În locul acestuia, în 1579, este angajat John Colton, un londonez erudit.

Ce instrucţie a primit? Clasicii latini şi greci: Seneca, Terenţiu, Virgiliu, Cicero, Horaţiu, Ovidiu, Plaut, Plutarh. Ştia pe de rost pagini întregi din *Metamorfoze,* ce apăruseră în traducerea lui Golding, îl pasionau *Vieţile paralele* ale lui Plutarh, *Cronicile de istorie a Angliei* de Holinshed, *Biblia* şi *Arta retoricii* de Wilson, despre care face aluzie în *Mult zgomot pentru nimic,* în *Othello* şi în *Sonete. A* învăţat *Sententiae pueriles* de L. Culmann şi *Gramatica latină* de Lyly. Opt ani de şcoală i-au oferit cunoştinţe temeinice de limbă latină, de istorie, o educaţie şi cultură prin excelenţă umanistă, completate de cărţile din bibliotecile cunoscuţilor şi colegilor din Stratford: Underhill, Dicic Field, Trussel (menţionat în Richard al III-lea), Combe şi Michael Dryton. Limba franceză se învăţa şi la Stratford. Colegul său Combe a tradus o carte din franţuzeşte la sfârşitul studiilor. Am enumerat aceste

informaţii pentru a spulbera ideea acreditată de detractorii marelui dramaturg, care au încercat să-l prezinte ca un om lipsit de cultură. Dacă lucrurile ar fi fost întocmai, atunci geniul său n-ar fi lăsat decât creaţiuni minore, ce s-ar fi pierdut în marea masă a producţiunilor populare. Era un umanist format, care s-a desăvârşit în timpul stabilirii la Londra (*Eseurile* lui Montaigne, *Elogiul nebuniei* de Erasmus din Rotterdam, *Utopia* lui Thomas Morus, *Euphues,* romanul lui Lyly, producţiile dramatice ale vremii: Marlowe, Greene, Ben Jonson), receptând şi utilizând materialul asimilat în giganticele sale creaţii, unde aspectele psihotice sunt copleşitoare. A fost omul câtorva cărţi de temelie, ce i-au dat o cultură şi un vast orizont, îndeosebi atunci când i s-a adăugat şi experienţa vieţii.

Nu a fost un erudit, în accepţia limitată a acestei noţiuni, ci un om de cultură, în înţelesul profund al acestei expresii.

Copilul crescut în opulenţă asistă, în preajma adolescenţei, resimţind afectiv, la declinul material rapid al familiei. Tatăl, pierzând procesul de ipotecă asupra pământului din Asbies, nu-şi poate achita obligaţiile pentru echipamentul poliţiei municipale şi taxa pentru săraci, ceea ce atrage pierderea funcţiilor publice şi sărăcia. Atitudinea tatălui de catolic bigot şi absenţa de la serviciile bisericii anglicane atrag asupra familiei Shakespeare acuzaţia că ar fi avut relaţii cu răsculaţii catolici din Svitterfield. John este condamnat la plata sumei de 40 lire pentru că nu să prezentat în faţa tribunalului din Westminster, ca acuzat de tulburare a „ordinii regatului14. Se retrage în prăvălia să unde vindea mănuşi, iar Will este silit să renunţe la studiile universitare. Îl angajează în dugheană unui măcelar, unde se spune că spinteca viţelul cu fast rostind un discurs sau îngânând o baladă. A funcţionat ca pedagog la Grammar School, apoi ca ajutor de notar. A avut de la o vârstă fragedă o experienţă dureroasă a vieţii, care însă nu l-a biruit, nu i-a năruit optimismul temperamental şi, contrar aşteptărilor, l-a

întărit şi mai mult în credinţa sa.

Catolicismul atrăgea în primul rând datorită faptului că era interzis. Se practica subversiv. Preoţi şi călugări îşi exercitau misiunea în secret. William Lacy, medic şi călugăr retras la Stratford, evoca pe marii prelaţi căzuţi: Thomas Becket, cardinalul Wolsey. A practicat medicină pentru săraci şi se spune că ar fi îndreptat greşelile de limbaj ale tânărului Will, ce-l frecventa.

Este posibil ca figura acelui învăţat călugăr să fi servit drept model pentru conturarea fratelui Lorenzo din *Romeo şi Julieta,* ca şi pentru întruchiparea episcopilor carleşti din *Richard al III-lea* sau a cardinalului Wolsey din *Henric al VIII-lea.*

Tânărul Will are 18 ani. Este o fire veselă şi e simpatizat de nebunaticii tineri de vârsta sa, cu care-şi petrece o parte din timpul liber la tavernă *Şoimul,* unde încearcă să apere onoarea Stratfordului într-un concurs bahic. Aici a întâlnit iniţial chipul beţivanului amabil, vesel: „veselia, distracţia străzii şi nenorocirea casei", ce l-a inspirat în definirea trăsăturilor unui Sir Toby sau ale unui Falstaff.

Hoinăreşte fără griji prin împrejurimi. Plimbările pe marginea Avonului şi printre holde îl tonifică trupeşte şi sufleteşte, rănit şi de înţepătura inerentă în tinereţe a săgeţii lui Eros. Găsise o potecă ce îl atrăgea mereu. Ducea la o milă şi jumătate de Stratford, în satul Shottery. unde poposea adesea ca să dea o mina de ajutor la treburile gospodăreşti Annei Hathwav, pe care se grăbeşte s-o aducă în faţa altarului în ziua de 27 noiembrie 1582, în urma unei duble dispense, ginerele având 18 ani şi nunta având loc într-o perioadă de interdicţie religioasă, adică după lăsata secului. În ciuda diferenţei de vârstă, Anne fiind cu aproape opt ani mai în vârstă decât soţul ei, se pare că la temelia acestei uniri a stat afecţiunea. După şase luni se naşte Suzanna şi la doi ani gemenii Hamnet şi Judith. La 21 ani junele Will era tatăl a trei copii. În partea I din *Henric al VI-lea* (V.

5) comentează defavorabil, asemănând cu iadul, cu

un secol de discordie, o căsătorie forţată, iar Prospero din *Furtună* (IV, 1) consideră fructul unei căsătorii nelegitimate sau concepţia înainte de celebrarea ritului sacru, drept o faptă infamantă. Acest formalism apare uimitor pentru o minte deschisă unor largi toleranţe şi împotriviri în faţa prejudecăţilor. E posibil ca rădăcina acestui formalism să fie găsită în educaţia sa catolică. Majoritatea istoricilor literari au privit această alianţă fără umbre. Citind din opera intimatului aduc dovezi în acest sens, considerând episodul Romeo-Julieta o reeditare a clipelor de desfătare pe care le-a trăit, experienţa căsătoriei sale grabnice fiind transfigurată literar în căsătoria secretă a celor doi îndrăgostiţi din aceeaşi tragedie. Alţii o văd evocată afectuos în *Sonetul 120:* „Eu nu ştiu zâna mea cum îşi plimbă pasul. Dar dragă mea, prin praf de uliţi calcă”, sau în *Poveste de iarnă* (47, p. 52), unde face elogiul unei „gospodine pricepute şi graţia unei zâne din basm”.

Un fapt mult comentat de cumetre şi pălăvrăgii, ce s-a petrecut la Stratford în februarie 1580, a inspirat lui Shakespeare una din cele mai izbutite figuri psihiatrice, aceea a Ofeliei. Tânăra Katherine Hamlett, cunoştinţă a familiei dramaturgului, în urmă, se pare, unei decepţii amoroase, s-a înecat în râul Avon, într-un loc unde se formă un vârtej lângă răgălia unei sălcii. Erau două ipoteze privind cauza morţii: aceea a juriului anchetator, care considera că moartea a fost autoprovocată. bazat pe faptul că era părăsită de logodnic şi a fost măcinată de tristeţe, şi relatarea familiei, solicitând înmormântarea după obiceiul creştin, care susţinea că moartea a fost accidentală: în timp ce voia să-şi ude florile în râu, a alunecat şi nu s-a mai putut desprinde dintre rădăcinile încurcate ale sălciei. Episodul a fost relatat identic în sinuciderea Ofeliei, ca şi în dialogul groparilor la mormântul aceleiaşi nefericite eroine. Această tragică întâmplare a readus în discuţie o alta şi mai bizară decât cea relatată, petrecută în anul naşterii lui Will, comentată ani în şir. În seri de iarnă, propice înfierbântării închipuirii cu relatări lugubre şi

încărcate în mister. Este vorba de cazul Charlottei Clopton care, într-o sincopă îndelungată, a avut o moarte aparentă, care a fost considerată ca o moarte adevărată, fiind înmormântata în cavoul familiei. Mai târziu, la deschiderea acestuia, a fost găsită cu craniul fracturat, datorită încercărilor de a deschide acoperământul mormântului, folosindu-se de osemintele răvăşite ale străbunilor, între care s-a trezit. Episodul a fost folosit de poet în *Romeo şi Julieta* (monologul Julietei înainte de a se aventura în mormânt). Asemenea întâmplări reale sunt rare, dar destul de cunoscute. Imaginaţia populară le încarcă cu semnificaţii supranaturale. Problema sinuciderii melancolicilor tineri sau bătrâni ridică şi azi aceleaşi controverse şi probleme în ceea ce priveşte admiterea sau interzicerea ritualului de înmormântare, întocmai ca în secolul al XVI-lea.

Se pare că între judecătorul de pace Sir Thomas Lucy de Charlecote şi familia Shakespeare a existat totdeauna o adversitate, la început tacită. A fost poate o invidie a castelanului faţă de John, burghezul în ascensiune, cu veleităţi nobiliare. Trecând repede de la catolicism la anglicanism, pentru a-şi păstra funcţia şi domeniile, Sir Lucy devine unul dintre executanţii cei mai înverşunaţi ai ordinelor reginei.

Profitând de obstinaţia lui John de a nu adera la confesiunea reformată, contribuie la ruinarea acestuia, executându-l de amenzile ce i s-au aplicat şi, îndeosebi, de ultima de 40 lire, pentru neprezentare în faţa tribunalului. Judecă şi condamnă la moarte şi închisoare rudele apropiate din partea soţiei. Numai reputaţia deosebită a lui John îl fereşte de închisoare. Se pare că în sufletul tânărului Will o asemenea figură de satrap inspira repulsie şi scârba. Astfel au ajuns în conflict. Sir Thomas Lucy acaparase o parte din pădurea ce aparţinuse altă dată obştei, creându-şi un parc în care creştea cerbi şi căprioare. Împreună cu alţi tineri, Will vânează pe domeniul acestuia căprioare şi iepuri. Surprins de mai multe ori, este supus unei corecţii. El se răzbună şi

compune o baladă cu refrenul „Lucy = lousy”, ce au aceeaşi pronunţie, adjectivul însemnând păduchiosul şi pe care ar fi prins-o în gardul judecătorului:

„Deputat, judecător, de nimic n-are habar;

El la Stratford porunceşte, iar la Londra e măgar. Lucy-păduchiosul!” (47, p. 56)

Circulaţia versurilor satirice îi atrage duşmănia înverşunată a judecătorului şi urmărirea sa, intenţionând ca alături de braconaj să-l învinuiască de complot faţă de orânduirea statală, ceea ce ar fi atras de la sine o mare pedeapsă. Fiind prevenit asupra primejdiei ce-l păştea, îşi părăseşte soţia, copiii şi părinţii şi se stabileşte la Londra. După moartea persecutorului 58 său s-a întors cu regularitate la Stratford.

Deşi unii istoriografi literari neagă acest episod ca determinat în schimbarea cursului vieţii lui Shakespeare, niciunul nu neagă faptul că judecătorul Lucy poate fi recunoscut în persoana judelui Shallow din *Henric al IV-lea* p. II-a şi din *Nevestele vesele din Windsor,* unde îl acuză pe Falstaff de braconaj. Chipul în care este realizat scriitoriceşte aminteşte, după cum vom vedea, pe acela al unui

„Sărac cu duhul”, al unui debil mintal, aşa că i-a plătit o dobândă la poliţa pe care trebuia să i-o achite.

După majoritatea biografilor, anul 1586 îl găseşte pe Shakespeare la Londra. Ucenicia londoneză a fost presărată cu amărăciunea pe care o va rosti Jack-melancolicul şi apoi Hamlet (III, 1).

A îndurat mizeria şi umilirea, a trăit amărăciunea şi anxietatea, munca înjositoare şi dispreţul tuturor. Răsplata a fost neaşteptată: această experienţă a constituit canavaua pe care s-a brodat întreaga sa substanţă dramatică: a surprins pasiunile umane revărsate din matcă, luminile şi umbrele sufletului uman, excesul instinctelor, aventurile de culise şi amorul carnal, fiind ros permanent de marea dragoste neîmplinită, pe care a sublimat-o cu discreţie în nemuritoarele Sonete.

În drum spre Londra poposeşte pentru scurt timp la

Oxford unde este găzduit la „Hanul Coroanei11 de către patroana „mistress Davenant”. Trage la prietenul şi consăteanul său, Henry Field, ce lucra în tipografia şi librăria Thomas Vautrellier, unde învaţă meşteşugul imprimeriei, venind în contact cu o lume felurită de la scriitori şi oameni de teatru la negustori şi aventurieri, dar, mai presus de orice, cu spiritele de elită ale omenirii: clasicii latini şi greci, povestitorii italieni, cu Rabelais şi îndeosebi cu Montaigne, ale cărui Eseuri au avut o influenţă copleşitoare în creaţia sa dramatică (47, p. 68).

Londra acelui timp era considerată centrul lumii. Străinii o descriau superlativ: mare, frumoasă şi bogată. Metropola avea peste o sută de mii locuitori şi un aspect de cetate cu ziduri groase şi turnuri, numeroase biserici între care impunătoarea catedrală a Sf. Paul, case suprapuse, străzi înguste străbătute de furnicarul uman, pe jos şi în trăsuri, creând o permanentă agitaţie, o febră de care sunt cuprinşi oamenii din toate straturile: burghezi îmbogăţiţi prin negoţ, doamne ce îşi expun rochiile luxoase, aventurieri, comedianţi, pierde-vară, vagabonzi, nebuni şi cerşetori. Alături de omul de treabă, o lume suspectă, interlopă, roind la Bursă („Royal Échange”) sau în jurul catedralei Sfântul Paul. Librarii aveau dughenele lor (imprimerii şi librării) spre cimitirul Sf. Paul şi în Pater Noster Row, unde se găseau tot felul de tipărituri şi la preţuri destul de mari. Tamisa era loc de divertisment: plimbări cu barca, dar şi cale de tranzit pentru mărfuri, malurile sale fiind înţesate de case, magazii, docuri, taverne, marinari cheflii şi prostituate.

Această mulţime avea o mentalitate medievală, plină de superstiţii. Calcule cabalistice considerau anul 1588 – un an al catastrofei, al sfârşitului. Profeţii savante invocau *Cartea lui Daniel* şi *Apocalipsul,* ceea ce a dus la o adevărată psihoză a populaţiei, augmentată şi de ştirea că regele Filip al Spaniei pregătea Invincibila Armadă pentru a reinstaura adevărata credinţă catolică împotriva ereziei anglicane. Flota spaniolă a fost sfărâmată de furtună. Şi, pentru a spulbera orice temeri, Elizabeta şi-a inspectat

călare armată la Tilbury, unde a rostit un discurs ce a răscolit sufletul oştenilor. Scăpaţi de ameninţări, se fac serbări publice, procesiuni religioase, cântece, dansuri, spectacole ce s-au prelungit până târziu în toamnă şi iarnă. Shakespeare a fost tot timpul la aceste manifestări şi a luat parte la bucuria generală.

În afara metropolei, ieşite de sub jurisdicţia Lordului Primar, existau taverne şi săli ale comedianţilor: *Teatrul, Cortină, Trandafirul,* în care se distra tineretul spre desperarea puritanilor. Magistraţii metropolei persecutau pe comedianţi, pe care îi considerau un pericol public, şi-i învinuiau de indecenţă. Publicul era format din negustori şi necăpătuiţi, ce ajungeau adesea la scandaluri, ceea ce a constituit un pretext pentru Lordul Primar de a cere închiderea lor. Regina avea nevoie de serviciile celor ce alcătuiau trupele de teatru. Îndeosebi de studenţii ce erau în slujba influenţilor gentilomi. Comedianţii procurau clipe de destindere după amiază. Curtea a fost considerată ca: „un exemplu de educaţie în materie de cultură, de maniere frumoase, de politeţe mondenă, de rafinamente artificiale, de intrigă şi de perfidie” (A.L. Rowse, cf. 98, p. 40).

Regina exercita o influenţă covârşitoare asupra poporului. Drept compensare, cei ce nu aveau acces la teatru, găseau un divertisment în comentarea întâmplărilor tragice sau comice de la curte: schimbările, ridicările şi căderile celor mari, graţia şi dizgraţia, răsplata şi eşafodul. Iată atâtea teme oferite dramaturgilor şi moraliştilor vremii. Dramaturgul elizabetan este sclavul publicului său, ceea ce-l obligă la exprimarea noului, a ineditului. În această lume s-a aventurat tânărul William Shakespeare. Într-adevăr, Londra necunoscută şi misterioasă a constituit pentru dramaturg cea mai rodnică ucenicie: ea i-a oferit exemplele vii ale personajelor sale, ale acţiunilor lor, surprinzând din actualitate permanenţa trăsăturilor umane, manifestările lor adecvate şi patologice. „Asculţi, să fie cinstiţi cum se cuvine – porunceşte Hamlet lui Polonius privitor la actori – căci ei sunt *rezumatul* şi *cronica prescurtată a vremurilor”.*

Consider că experienţa acumulată în preajma teatrului, orice muncă ar fi îndeplinit, i-a fost de mare folos. Fie că a păzit caii gentilomilor ce veneau la spectacol călare, ceea ce i-a atras calificativul maliţios de grăjdar, din partea invidiosului Robert Greene, fie că era factotum: sufleor, regizor, figurant, în cele din urmă pătrunzând şi ca actor în teatru, corector, ameliorator de texte şi, în final, autor dramatic. Şi-a completat permanent cultură cu intelectualii umanişti ai epocii, întâlniţi în saloanele protectorului şi prietenului său, Contele de Southampton, sau în discuţii contradictorii cu autorii dramatici, care, presimţind în tânărul sfios un concurent de temut, au început să-l ironizeze şi să-l calomnieze.

Publicul elizabetan era sătul de *Misterele* biblice şi de *Moralităţile* medievale, ca şi de *Măştile* în care viciile şi virtuţile erau personificate, acestea din urmă fiind un amestec de scene vorbite şi mimate, alegorii mitologice şi pagine la serbările lorzilor şi ducilor. Actorii rătăcitori erau obosiţi de deplasările lor. Publicul căuta distracţia la teatru. Preferinţa să se îndrepta spre aventurile fantastice, placându-i să vadă scene violente: crime sângeroase, acte de eroism, alternate cu pasaje duioase, jocuri de cuvinte, scene comice, glume banale şi calambururi, un melanj de realism crud, comedie grotescă şi patos. Poate că această trăsătură a spiritului elizabetan constituie o permanenţă a spiritului uman! Geniul dramaturgului constă în dozajul acestor elemente heterogene.

Spiritele cultivate ale Renaşterii au încercat tragedii de tipul acelora ale lui Seneca, cum a fost *Ferrex et Porrex* sau *Gorbduc* de Thomas Norton şi Thomas Sackville, constituind şi prima încercare de introducere a versului alb în teatrul englez. Asemenea încercări s-au pierdut în anonimat, autorii negăsindu-şi un stil propriu.

Grupul erudiţilor universitari a hotărât să scrie piese cu caracter popular pentru distracţia oamenilor necăjiţi. John Lyly, autorul romanelor *Euphues anatomia spiritului* (1578) şi *Euphues şi Englitera sa* (1580), scria comedii în proză pentru copii. Thomas Kyd scrie *Tragedia spaniolă*

(1587) pe care o va remania Ben Jonson, iar Cristopher Marlowe *Tamerlan cel Mare,* piese ce vor zgudui publicul vremii, prin relevarea contrastelor sufleteşti, din care nu lipsea suferinţa prin tulburarea minţii. Se abordează tema homosexualităţii, în care Marlowe îşi expunea propriul său viciu: „Aceia care nu apreciază nici tabacul nici băieţii sunt nişte proşti" (98, p. 49). Marlowe făcea parte, împreună cu alţi erudiţi ai timpului, dintr-un cerc ateist şi a dispărut în urma unui misterios scandal implântându-i-se un pumnal în cap. El este evocat de Shakespeare în „ciobanul dispărut" din *Cum vă place.* Firea impulsivă şi violenţa de psihopat polimorf a lui Marlowe, ce au dus la pierzania acestuia, au lăsat o impresie puternică tuturor literaţilor ce se adunau la „Sirena".

Un eveniment deosebit, cu răsunet în conştiinţa publică, a fost epidemia de ciumă din vara anului 1594, care a secerat o bună parte din populaţia Londrei şi a Angliei, aducând pe oameni în situaţia de a medita profund asupra vieţii, favorizând apariţia ideilor pesimiste şi de resemnare, de îndemn la moderaţie, o actualizare a avertismentului din Ecleziast, rememberul zădărniciei, atitudini ce îşi găsesc o valorificare literară în operă dramaturgului, ce se găsea în mijlocul acestei stări de spirit trecătoare.

Cronicile lui Raphael Holinshed, publicate în 1577, sunt cartea de căpătâi a dramaturgului, îmbrăcând intrigă şi psihologia seacă a personajelor într-o formă poetică, imaginaţia sa febrilă fiind ajutată de amintirea revoltelor confesionale, a fanaticilor catolici zdrobiţi de autorităţile regale. În descrierea istorică a Fecioarei din Orléans şi a lui Jack Cade, conducătorul ţăranilor rebeli, adaugă portretul moral, care le defineşte structura psihotică.

Ucenicia londoneză a durat 3 – 4 ani, căci în 1592 se reprezintă *Henric al VI-lea.* Succesul *Tragediei spaniole* îl determină să caute teme înspăimântătoare, caractere patologice, ca *Titus Andronicus,* repurtând un succes permanent, deşi valoarea ei literară este discutabilă, construcţia caracterelor fiind artificioasă.

Moartea lui Robert Greene apare ca o urmare a vieţii sale boeme, amestec de muncă dar şi de datorii, ranchiună şi dispreţ faţă de tineretul ce se ridica promiţător. Pamfletar şi zugrav al lumii interlope londoneze, a primit replica vagabonzilor care intenţionau să-l ucidă. În 1594, cuprins de depresiune, simţindu-şi sfârşitul aproape, părăsit în oraşul bântuit de ciumă, a fost văzut pe stradă cerşind. Între hârtiile sale, s-ar fi găsit o autobiografie în care aruncă o invectivă veninoasă la adresa lui Shakespeare, pe care-l învinuieşte de oportunism şi plagiat. Nici Shakespeare nu i-a rămas dator. El a răspuns criticilor săi cu titluri universitare prin comedia *Zadarnice chinuri ale dragostei,* cu subtilă ironie, deosebind net erudiţia de talentul natural, opunând pedanteriei, geniul, ironizând proiectele academice de educaţie a tinerilor.

Apariţia poemului său *Venus şi Adonis* (1593), inspirat din *Metamorfozele* lui Ovidiu, a avut un ecou mare în rândul tineretului şi al doamnelor de la Curte. A întrunit elogii meritate şi a fost denumit

„Terenţiu englez44, dar şi detractări ca aceea a lui Middleton, ce şi-a intitulat satira: „Ce lume de nebuni, Domnilor44 (74, p. 47), iar cu prilejul unor scandaluri ivite în timpul reprezentării *Comediei erorilor*, în care s-a remarcat psihologia geloziei, seara a fost denumită *Noaptea erorilor*.

Poemul *Răpirea Lucreţiei* (1594), dedicat, ca şi primul, contelui de Southampton, protectorul, îndrumătorul şi criticul său, îi sporeşte faimă şi devine treptat poetul preferat al aristocraţilor influenţi şi al Curţii, trupă să schimbându-şi oficial denumirea din „Oameni ai lordului Strânge44 în cea de „Servitorii Lordului Şambelan44.

În peregrinările sale cu trupa prin ţară ni se relatează că a cunoscut, în satul Grendon, personajul ce i-a inspirat pe bufonul Nick Botton.

Londra, cu populaţia ei pestriţă şi lumea interlopă, oferea adesea spectacolul capetelor însângerate aşezate pe Podul Londrei ale răufăcătorilor sau flacăra unui rug

care ardea o „vrăjitoare44, „un posedat44.

„Un eretic44 sau chiar un membru al familiei regale pentru complot, ca Maria Stuart.

O întâmplare reală, care a stat la temelia construcţiei dramatice, plină de interes din punctul nostru de vedere: *Neguţătorul din Veneţia* şi perturbaţia instinctului de acaparare: avariţia în ipostaza ei extremă, asociată cu ură şi dorinţa de răzbunare, a fost conspiraţia în care a fost implicat medicul portughez al reginei, Roderigo Lopez, evreu de origine, ce s-a angajat să-şi otrăvească bolnava, pentru o răsplată bănească. Piesa lui Marlowe: *Evreul din Malta* prezintă un erou monstruos, pe când Shylock este umanizat.

Shakespeare a introdus în tragedie roluri pentru Burbage, tragedianul, ca şi pentru Kempe, bufonul atât de popular în epocă.

În casa lui Southampton a cunoscut şi şi-a disputat tacit concurenţa la simpatia lordului, cu profesorul italian Giovanni Florio, secretar al contelui Southampton. Longworth-Chambrun (74, p. 126 – 135) îl consideră un adevărat apostol al Renaşterii italiene. Cu toată adversitatea lui Shakespeare, acesta îi este îndatorat fostului profesor de la Oxford. Florio tradusese în limba engleză Eseuri-le lui Montaigne, din care dramaturgul englez a prelucrat cu geniul său, episoade şi idei. Profesorul italian era posesorul unei biblioteci de trei sute de volume, între care capodopere ale literaturii italiene, spaniole şi franceze, de care a beneficiat şi dramaturgul. Înainte de a fi traduse în englezeşte a cunoscut nuvelele italiene, pe canavaua cărora a brodat capodoperele sale: *Neguţătorul din Veneţia,* după II Pecorone, *Îmblânzirea scorpiei,* după Gli Supposiţi, *Othello* şi *Măsură pentru măsură,* după Gli Hecatommihi. Manualele lui Florio au servit lui Shakespeare pentru frazele italieneşti folosite în operele sale. Din proverbele traduse de Florio au fost identificate de către istoricii literari, ca folosite de Shakespeare, treizeci, dintre care două dau şi titlul a două din comediile lui: *A vorbi de dragoste e chin pierdut* şi

Totul e bine când se sfârşeşte cu bine. Configuraţia infernului şi purgatoriului, ca şi ideile politice ale lui Machiavelli, pe care le citează, sunt informaţii ce i-au parvenit prin acelaşi Florio.

Animozitatea celor doi protejaţi s-a manifestat sub forma unei caricaturizări a distinsului învăţat în pedantul Holofernes (se poate o anagramă a numelui lui G. Florio) din *Zadarnice chinuri ale dragostei,* iar acesta îi dă replica, considerându-l pe Shakespeare un Aristofan vulgar, „ce-şi ascute dinţii asupra lui Socrate".

Oricum, Giovanni Florio a avut o înrâurire inestimabilă asupra formaţiei spirituale a lui Shakespeare, oferindu-i elemente brute pe care geniul acestuia le-a prelucrat în carate.

Fire generoasă, iradiind bunătate şi simpatie, pe care a transmis-o şi personajelor create, agreat şi apreciat de toţi: actorii şi tinerii nobili (Pembroke, Southampton etc.) cu care petrecea serile, consumându-şi verva în povestiri licenţioase, în aventuri galante, chiar în palatele acestora şi la curtea regală, a fost poetul preferat al Elizabetei şi apoi al succesorului acesteia, Iacob I. Pus pe căpătuială, îngrijorat de soarta părinţilor, a soţiei şi a celor trei copii, pe care-i revedea destul de rar, absorbit de grijile teatrului, inima sa tânără este înflăcărată de iubire. O mărturisire, cu iz de ispăşire, consemnată de biografia sa spirituală, Sonetul 142 începe astfel:

Iubirea e păcatul meu, virtutea dragă ţie – ura, Ura păcatului meu – izvor iubirii plină de păcat.

O dragoste tulburătoare pentru care a suferit, exprimată cu exaltare în suave incantaţii şi accente de gravă revoltă, adresate aceleiaşi fiinţe „doamna brună". Discreţia poetului a învăluit în mister identitatea acestui idol brun. Biografii poetului au încercat să-i ridice vălul de pe chip. Trei frumoase doamne, seducătoare şi pline de spirit, sunt recunoscute: mistress Davenant, patroana de la „Hanul Coroanei44 din Oxford, fiind vizată înaintea franţuzoaicei Jacqueline Field şi a domnişoarei de la Curte, Mary Fitton. Germenele geloziei pare a fi chinuit pe

îndrăgostit, hangiţa dăruind cu dezinvoltură graţiile şi altora, printre care, se pare, prietenului şi mecena poetului, contele Southampton. Sublimarea poetică a tribulaţiilor pasionale stăruie nu numai în Sonete, ci a fost transfigurată în structura dramatică a diferiţilor ţipi de îndrăgostiţi.

Iată, deci, o chinuitoare experienţă afectivă oferind materialul construcţiei unor personaje ce duc spre profunzimile patologiei psihice.

Un alt eveniment tulburător, în care Shakespeare a fost angajat personal, este aşa-numita conjuraţie a lui Essex (149), ce a avut loc în prima decadă a veacului al XVII-lea. Contele Essex (Robert Devereux) era nepot al reginei, bunica sa Lettice Knollys fiind soră cu Anna Boleyn, mama Elizabetei. La 18 ani, numit general de cavalerie în armata trimisă în Ţările de Jos, se achită onorabil şi în urma unei lupte a fost armat cavaler. Ascensiunea sa la Curte a fost rapidă, la 20 de ani fiind în anturajul permanent al unei regine de 53 de ani, pe care o însoţea la plimbări prin parcurile şi pădurile din jurul Londrei, iar în nopţile plictisitoare era partenerul preferat la conversaţii, glume, muzică şi la jocurile de cărţi. Întors din expediţiile purtate la Lisabona şi în Normandia, primeşte comanda expediţiei împotriva Spaniei. Firea sa de cavaler medieval întârziat, minată de impulsiuni necontrolate, de un orgoliu nemăsurat, de ardoarea militară şi tentative himerice i-au adus unele neplăceri pe care regina le-a temperat atâta timp cât nu s-au îndreptat împotriva ei. În Irlanda situaţia era dificilă. Revolta cuprinsese aproape toate regiunile. Noul Lord deputat, contele de Essex, primeşte însărcinarea de a linişti Irlanda şi de a reduce la tăcere pe conducătorul acestei dezordini, Tyrone. Shakespeare scrie în onoarea sa şi probabil şi la sugestia lui Southampton, vărul său, *Henric al V-lea,* în care-l reprezintă reîntors triumfal din Irlanda pacificată, în aclamaţiile mulţimii, după ce încheiase o înţelegere favorabilă Coroanei. Revenit pe neaşteptate din dificila misiune, găseşte o ţesătură de intrigi ale curtenilor, pe

care încearcă să le spulbere. Pentru a da explicaţii, pătrunde pe neaşteptate în budoarul reginei, care era plină de suspiciuni, nesuportând să se discute problema succesiunii. Essex devine captiv în palatul său la York House, ceea ce sporeşte neliniştea şi emotivitatea sa temperamentală. Este eliberat după o lună de corecţie. Intrigile se ţes în umbră, autorii principali fiind lordul Cecil şi acoliţii acestuia. Refuză să se prezinte la un consiliu la care era invitat de către regină. Îşi strânge partizani şi se înfiripă o conspiraţie îndreptată împotriva camarilei din jurul reginei. Sufletul acestei răzvrătiri era Essex, iar instrumentul ei contele Southampton. Cu acest prilej se încearcă o pregătire a spiritului de revoltă în popor. Sunt căutaţi comedianţii cărora li se plăteşte 40 şilingi, pentru a juca piesa *Richard al II-lea* de Shakespeare, ceea ce regina a aflat şi a comentat, fără însă a lua vreo măsură împotriva trupei. Contele Essex traversează capitala înarmat conducând spre curte o mulţime ezitantă, tipind că se urzea un complot şi Coroana va fi vândută Infantelui Spaniei. Lumea priveşte speriată spaima acestui „erou”. Oamenii săi îl părăsesc şi în jurul său se strâng ostaşii reginei. Cu o barcă se întoarce la palat, unde este urmărit de trupele comandate de Lordul Amiral. Orice rezistenţă era inutilă. Se predă fără condiţii şi este transportat în Turn. Acuzat de trădare, procesul este o formalitate, rechizitoriul sever fiind întocmit de prietenul său de altă dată şi, ca în toate cazurile asemănătoare, pedeapsa era fixată dinainte. La un timp după procesul în care a fost acuzat de trădare va fi decapitat.

Aceeaşi soartă au avut-o prietenii săi devotaţi: Sir Christopher Blount şi Sir Charles Davers. Southampton a fost şi el închis în Turn.

În ceea ce-l priveşte pe Shakespeare, deşi nu şi-a atras pedeapsa regală, arătându-i-se aceeaşi consideraţie ca şi mai înainte, văzându-şi un protector decapitat, altul arestat nu se ştie până când, fiind obligat să fie condescendent faţă de marea patroană, s-a aflat în momente dificile, ce i-au generat o serie de conflicte

lăuntrice, de gânduri negre, de temeri şi de nesiguranţă.

Regina Elizabeta îşi dă obştescul sfârşit în 1603, roasă de boală şi chinuită de remuşcări. Contelui Southampton, eliberat după trei ani de închisoare, i se restituie proprietăţile, titlurile şi îşi recapătă locul la curte. Protejatul rămâne prin protectorul său în bună apreciere a noului monarh. Trupa lui Shakespeare devine din „Servitorii Lordului Şambelan", „Comedieni ai Maiestăţii Sale", căci regele consideră teatrul ca unul din mijloacele cele mai bune de a educa poporul. Regele este un fin om de cultură cu vederi largi. A scris *Eseul unui ucenic în arta divină a poeziei,* o interesantă şi erudită carte despre *Demonologie şi inconvenientele de a folosi puterile oculte* şi chiar *Exhortaţie fumătorilor de tabac de a părăsi acest obicei dăunător.*

Eroii titulari ai majorităţii pieselor, scrise după moartea Elizabetei, vor fi înfăţişaţi în prim plan lăsând în penumbră celelalte personaje. Vom găsi într-un erou întruchiparea unei stări sufleteşti, adesea morbidă, cu lumini în profunzimi, menite să scoată la suprafaţă întreaga intensitate a tragicului (Macbeth, Regele Lear, Othello). Avem de-a face cu o experienţă psihologică matură, o aprofundare de noi izvoare livreşti (Montaigne, Rabelais, Plutarh), o învăţătură din istoria ce i se derulează sub ochi. Din fiecare a cules câte ceva, suficient ca geniul său să făurească sinteza revelatoare.

Credinţa magică în vrăji, în puterea ocultă a vrăjitorilor, în existenţa demonilor, în posedaţi stăruie deopotrivă în eresul popular, în mintea erudiţilor vremii, răzbătând şi în creaţia literară. Ştiinţa modernă în avânt luptă cu obscuratismul ecleziastic, cu forţa tradiţiei şi e necesară o antenă de geniu pentru a recepta noul şi a elibera mintea de spectrul înfricoşător al atâtor idoli.

În viaţa dramaturgului apar psihotraume: îi moare băiatul, tatăl, mama, doi fraţi, în vreme ce steaua sa urcă spre zenit pe firmamentul dramaturgiei engleze. Obţinuse de la viaţă totul, bun şi rău, era scutit de grija zilei de mâine, poate ajuta material pe ai săi, poate da o mina de

ajutor prietenilor, obţine onorurile regelui, lorzilor şi conţilor, se complace în societatea lor, este admirat şi adulat de popor. Şi cu toate că păstrase simţul măsurii, comportându-se modest, amabil şi generos, devine ţinta calomniei colegilor din breaslă, este privit cu invidie şi ironizat de „savantul” sau „eruditul” cu diplomă. Năpădit de tumultul unor atari tribulaţii extrage din zgura acestora diamante nepreţuite cu iradieri ce înfioară. Atunci când este obosit, când simte vlăguiala, se întoarce pentru odihnă între cei din mijlocul cărora plecase şi spre care a tânjit mereu. A parcurs cu siguranţă întreg itinerariul vieţii umane, surprinzându-i toate ipostazele: sublimul, grotescul, moderaţia, profunzimea tragică.

Asupra exprimării faptelor din domeniul medicinii în general şi al stărilor psihopatologice în special, ce constituie substanţa să dramatică încărcată de tragism, merită a se stărui asupra a încă două momente: exemplul oferit de dramaturgii Renaşterii engleze (154 şi cf. 2, p. 236 – 254) care au avut o preocupare tematică similară, şi eventuala influenţă exercitată asupra sa de cunoştinţele medicale ale doctorului John Hall, soţul fiicei sale Suzanna. Trebuie menţionată influenţa tragediilor antice în care tulburarea minţii are un loc de seamă, de asemenea, amintesc personajele groteşti ale lui Rabelais, pasaje din eseurile lui Montaigne, şi cu deosebire, bizara satiră a lui Erasmus din Roterdăm: *Elogiul nebuniei.*

Thomas Kyd în *Tragedia spaniolă* (1586), piesă jucată cu mult succes, introduce un personaj ce înnebuneşte şi se sinucide (V, 2). E vorba de Isabella, soţia lui Eieronimus. Scena are loc în urma uciderii fiului ei. Ben Jonson, a prelucrat-o şi a adăugat mai multe scene de nebunie, fiind şi mai mult pe gustul publicului.

John Lyly în *Femeia în lună* (1591) exprimă în Pandora un amestec de trăsături caracteriale ce ar simboliza darul fiecărei planete. Luna îi dăruieşte nebunia, fiind, după descriere, un sindrom discordant: incoerenţă, absurditate, lipsă de logică.

Robert Greene dă, în *Orlando Furioso* (1591), tipul

unei gelozii patologice şi vindecarea ei prin magie.

Thomas Dekker, în *Cinstita prostituată* (1604), ne plimbă printr-un azil de nebuni descriind tulburări psihopatologice diverse.

Un autor neidentificat reprezintă, în faţa reginei Elizabeta, piesa *Izbânda grea a dragostei şi norocului,* unde magicianul înnebuneşte când îşi pierde instrumentele şi cărţile de care se servea. Este vindecat de zeul Mercur prin muzică şi sânge de copilă.

John Webster în *Diavolul alb* (1612) şi în *Ducesa din Amalfi* (1614) are numeroase referinţe medicopsihiatrice. În *Diavolul alb* are pagini de analiză psihologică şi caractere ce amintesc pe Shakespeare din Othello şi Hamlet [Camillo, gelos, Flamineo, intrigant şi cinic, se apropie de Iago, Braeciano are un delir incoerent provocat de substanţele cu care a fost otrăvit (V, 2), accesele de gelozie ale Isabellei (II, 1), otrăvirea şi apoi apariţia spectrului ei (IV, 1) etc., sunt inspirate din întâmplări reale, unele personaje fiind transfigurarea unora din realitatea vremii, Vittoria Accorambona, ucisă în 1585].

Alte lucrări dramatice înfăţişează simularea nebuniei în diferite scopuri (o eroină simulează nebunia pentru a-şi întâlni logodnicul în chip de medic) sau urmărind combaterea unei psihoze reale. Alte opere dramatice au apărut după ce Shakespeare trecuse hotarul acestei vieţi, ca *Răjuiala* sau *Datorii vechi plătite într-un chip nou* (1633), de Philip Massinger, ce ne prezintă accesul maniacal al cămătarului parvenit Overreach, survenit în urma pierderii averii şi neascultării fiicei sale şi căruia, preotul care practica medicina îi pune diagnosticul de nebunie, îi dă indicaţiile terapeutice (legare, izolare într-un loc întunecos şi „cuvenita îngrijire”), iar judecătorul porunceşte să fie dus la Bedlam. Între reprezentarea nebuniei la aceşti dramaturgi renascentişti şi contemporanul lor Shakespeare se constată o remarcabilă deosebire calitativă în favoarea celui din urmă. În timp ce primii ne prezintă o alienare confecţionată de imaginaţie, artificială, stratfordianul reprezintă nebunia reală,

observată, autentică.

În 1607, Susanna, fiica poetului, se căsătoreşte cu reputatul medic din Stratford, John Hall. S-a ridicat întrebarea: în ce măsură cunoştinţele medicale ale acestuia au intrat în piesele lui Shakespeare?

Cercetându-se faptele cronologic şi comparativ, privind cantitatea şi calitatea referinţelor medicale întâlnite la dramaturg înainte şi după acest eveniment, Simpson (147) ajunge în mod critic la o concluzie ştiinţifică, eliminând ipotezele ce susţin influenţa lui John Hall asupra creaţiei socrului său. După 1607, Shakespeare a scris 7 – 8 piese, în care referinţele medicale, comparate cu cele din piesele anterioare, nu apar mai abundente şi deosebite calitativ. Singură informaţie posibilă ar fi aceea din Coriolan privitoare la digestie, pe care, însă, o putea cunoaşte şi dintr-o fabulă esopiană, ce fusese folosită mai înainte de către Rabelais. În ceea ce priveşte influenţa lui Harvey asupra lui Shakespeare relativ la circulaţia sângelui atât de bine descrisă în teatrul shakespearean, reamintim faptul că fiziologul englez şi-a publicat descoperirea în 1628, la 12 ani după moartea poetului. Rămâne totuşi întrebarea: de unde a dobândit Shakespeare atâtea cunoştinţe medicale, atâtea informaţii despre droguri, toxice şi modul lor de acţiune? în primul rând, ele provin din fondul comun al etnologiei medicale; în al doilea rând, un om se interesează de mijloacele de a-şi conserva sănătatea şi de a combate boala atunci când ea s-a instalat. În afara acestui argument psihologic, Shakespeare a avut la îndemâna literatura medicală a vremii, cunoştinţele şi formele de asistenţă medicală ale epocii sale, pe care le-a asimilat, ca un umanist autentic al secolului său, şi a avut darul să discearnă cu forţa geniului, faptul veridic de cel fantezist. Ipoteza lui Simpson, căreia i se poate acorda credit, este aceea referitoare la profilul medicului din piesele lui de după 1607, şi care ar fi fost influenţat de înalta ţinută etică în practica medicală a vestitului său ginere. Este posibil ca aceasta să fie cheia explicaţiei că toţi medicii ce apar în piesele lui după 1600

au un caracter ideal, fiind reprezentanţi valoroşi în profesia lor, prototipul lor real fiind deci John Hall.

Rolul acestuia, executor testamentar al marelui stratfordian, în modificarea unora dintre manuscrisele shakespeareiene, în sensul corectării unor pasaje sau piese, sau a „versurilor pagine", chiar a distrugerii acestora, datorită puritanismului său, a fost insinuat fără temei, ipoteza neputând fi susţinută.

Din istoria antică, din istoria poporului său, din povestirile medievale, din freamătul epocii sale, al cărui reprezentant de excepţie a fost, a evidenţiat trăsăturile omului permanent şi integral, utilizând cu măiestrie darul analizei psihologice, adesea dovedind intuiţia destrămării patologice a sufletului, prin care accentuează tragismul condiţiei umane, aşa cum numai tragicii greci o făcuseră înaintea sa, pe care el i-a depăşit însă prin crearea unor eroi cu viaţă nepieritoare.

O concepţie despre lume şi viaţă

Şi-apoi, a cunoaşte bine pe altul, înseamnă a te cunoaşte pe tine însuţi.

Hamlet, V, 2.

Străvechi, sfătos letopiseţ, ce-atâta Ai colindat cu vremea mână-n mină.

Hector despre bătrânul Nestor în Troilus şi Cressida, IV, 5.

O concepţie asupra lumii şi vieţii este o atitudine faţă de marele tot. Ea derivă fie dintr-o cunoaştere a existenţei, implicând meditaţia asupra trecutului, prezentului şi viitorului, din care se naşte un punct de vedere, un comportament, o prospecţiune, fie printr-o pătrundere în mentalitatea generală odată cu aspiraţia atmosferei culturale şi a stilului de viaţă în care trăim şi proiectăm aspiraţiile şi idealurile, fie printr-o condiţionare mixtă, eclectică. În alţi termeni, filosofia vieţii nu ar fi altceva decât o încercare de motivare, folosind argumentele cunoaşterii, a unei atitudini moral-estetice în faţa existenţei ca totalitate, atitudine hrănită de rădăcinile profunde ale emotivităţii noastre (cf. 105, p. 18).

Climatul general în care s-a plămădit şi a rodit geniul Shakespeareian a fost unul dintre cele mai favorabile creaţiei artistico-literare: Renaşterea europeană, cu adaptări caracteristice locului şi oamenilor, permiţând o mai precoce infiltraţie a barocului în Anglia, stil propriu epocii elizabetane.

Să urmărim câteva dintre coordonatele determinant istorice, economice, sociale şi spirituale ce au dat o notă aparte acestei epoci, impunând un stil de viaţă particular, o concepţie asupra naturii şi omului, cu o morală specifică şi, mai presus de orice, un ideal uman şi social. Medicina, preocupare permanentă a omului, nu poate fi absentă din acest ansamblu de epocă şi nu se poate sustrage înrâuririi celorlalte ştiinţe, concepţiei filosofice a epocii, aducerea pe scenă a bolnavului mintal fiind o cerinţă a gustului şi mentalităţii oamenilor timpului.

Oamenii Renaşterii erau implantaţi adânc în realitate. Filosofii şi literaţii se supun adevărului vieţii, pe care îl notează, îl transcriu, îl prelucrează în filosofie, artă şi literatură, încărcându-l cu semnificaţii etice şi estetice. Hegel, remarcând acest aspect la oameni ce nu aparţin filosofiei, ci culturii generale, ca: Montaigne, Charron, Machiavelli ş.a. caracterizează gândirea acestora astfel: *„Filosofici lor este o filosofie a vieţii, scoasă din sfera experienţei omeneşti, din ceea ce se petrece în lume, în mintea şi în spiritul omului”* (57, p. 359), atribuindu-le un mare merit în consolidarea încrederii omului în sine, în valoarea sa. Nu s-ar putea spune despre Shakespeare că nu a întrunit în viziunea sa această calitate remarcabilă a oamenilor de cultură renascentişti: exprimarea vieţii reale şi integrale a epocii sale, fiind, în acelaşi timp, poet şi istoric, dramaturg şi gânditor, caracterolog şi moralist, presărându-şi întreaga operă cu datele cunoaşterii umane, utilizând observaţii, experienţa proprie şi elemente ale culturii sale umaniste şi teologice (clasicii antici, Montaigne, *Biblia).*

Renaşterea poate fi definită un climat cultural ce a început în Italia şi apoi a învăluit Europa.

Debutând în secolul al XIV-lea ajunge la mijlocul secolului al XVI-lea la apogeu, cu răsunet adânc în economia, structura socială şi spirituală a popoarelor europene, propunând soluţii proprii problemelor sociale şi individuale, pe temeliile culturale ale antichităţii clasice, dar ţinând seama şi de orizontul deschis prin noile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii.

Istoriografia marxistă o consideră ca pe o perioadă critică prin care se face trecerea de la feudalism la capitalism, prin slăbirea economică a clerului şi nobilimii şi ridicarea populaţiei rurale, a meşteşugarilor şi negustorilor, ce. vor forma o nouă clasă, cea burgheză, care va mută centrul activităţii din rural în urban. Criza este însoţită de tendinţa nobilimii de a acapara averile bisericeşti şi de stabilirea unor noi relaţii între creatorii bunurilor culturale şi protectorii lor. În acest sens, Renaşterea este o mare cotitură, care „taie în două întreaga istorie a umanităţii” (93, p. 6) prezidând la naşterea spiritului modern, creând premisele unor permanenţe ale spiritualităţii umane.

Între cauzele ce au generat şi întreţinut criza economico-socială şi au consolidat atmosfera renascentistă se enumeră: războaiele din Italia (1494 – 1515), descoperirea tiparului (1450), reforma lutherană (1517) pregătită de Wyclif în Anglia secolului al XIV-lea şi Ian Hus în Boemia secolului al XV-lea.

Spiritul de liberalizare, reformist, a avut consecinţe politice, în sensul începutului democratizării vieţii civile. Apar statele naţionale, constituind o unitate teritorială, administrativă, legislativă, economică, lingvistică şi culturală, având în frunte un monarh. În loc de a mai fi protejaţi de biserică, umaniştii, artiştii, oamenii de ştiinţă sunt patronaţi de curtea regilor şi a principilor. Se dezvoltă şi se impune o cultură umanistă, la temelia căreia se află studiul autorilor clasici greci şi romani. Dintre caracteristicile acestei culturi remarcăm: spiritul critic în studiul textelor, indicarea unui nou concept al omului, liber să-şi croiască destinul cu demnitate şi reluarea tradiţiilor

materialiste de la filosofii antici (Epicur, Lucreţiu), ce au găsit adepţi în literaţii, filosofii şi oamenii de ştiinţă ai vremii (Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Pico della Mirandola, Thommaso Campanella, Lorenzo Valla, Desiderius Erasmus, Thomas Morus, Nicollo Machiavelli, Giordano Bruno, Copernic, Kepler, Ticho Brache, A. Vesale, A. Pare, Francis Bacon, Spenser, W. Shakespeare, Michelangelo, Leonardo da Vinci etc.). Ştiinţele moderne se dezvoltă ancorându-şi cercetarea în realitate, legând-o de practică şi îmbinând-o cu tehnica. Industriile: minieră, metalurgică, chimică, manufacturieră prosperă. Agricultura se extinde. În acest sens nu se poate nega rolul economiei capitaliste a Renaşterii, care solicită un alt tip de cultură: „clasică în artă şi literatură, ştiinţifică în modul de a cerceta natura" (11, p. 262). Preocuparea pentru viaţa terestră devine ardentă, profilând un nou ideal al omului, în care se împletesc: cultul generat de bucuria frenetică a vieţii, căreia îi sunt aservite: poezia, muzica, pictura, teatrul, cultul banului, prin care se pătrunde în lumea plăcerilor vieţii, şi, legat de acesta, al metodelor de agonisire, în care nu există scrupul, recurgându-se chiar la magie, la pactul cu diavolul, ca în legenda doctorului Faustus.

La exaltarea acestora un aport deosebit îl are extinderea rapidă a comerţului, avântul navigaţiei, descoperirea Lumii Noi, cu apariţia marilor puteri maritime în luptă pentru supremaţia mărilor şi oceanelor şi cucerirea de noi teritorii de către Portugalia, Spania, Olanda, Anglia. Omul tinde să evadeze din mediul său limitat, stăpânit de o dorinţă nouă: aceea de a călători în alte lumi reale, ceea ce i-ar satisface tendinţa de cunoaştere şi spiritul de aventură, împletit, poate, cu cel practic. Această caracteristică a omului renascentist este exprimată adesea de scriitorii vremii (poeţi, romancieri, dramaturgi) şi chiar de creatorii „utopiilor". Omul îşi schimbă mentalitatea, orizontul său spiritual se lărgeşte, atenţia se îndreaptă din afară şi asupra propriilor sale limite şi proporţii, începând să se studieze şi să ia

cunoştinţă de sine însuşi. Antropologia este readusă din nou în actualitate în sensul cercetărilor lui Poseidonius. În concluzie, Renaşterea este considerată o perioadă de preţuire a omului integral, trup şi suflet, sub semnul libertăţii pe care-l oferea opulenţa materială (libido habendi) şi dorinţa de a şti (libido sciendi), în afara cunoaşterii naturii şi universului, omul năzuind să se cunoască în primul rând pe sine însuşi. Ştiinţa Renaşterii este umanismul: studiul omului, spre deosebire de cea a evului mediu, care era studiul lui Dumnezeu: teologia (44, p. 124). Tipul umanistului este enciclopedist, omniscient, omnipractician, un adevărat cumulard profesional (poet, filosof, jurist, medic etc., întruniţi în aceeaşi persoană). Rupând cu economia, politica şi ideile evului mediu, Renaşterea devine o epocă revoluţionară, ce inaugurează un nou mod de a gândi, de a concepe natura, societatea şi omul, prin aplicarea în practică a cuceririlor ştiinţifice ale timpului.

Când forţa frenetică a sentimentului vieţii stăpâneşte pe burghezul ajuns, pe nobilul decadent, pe monarhul absolutist, înconjurat de fast şi de curtoazie, începe să se afirme şi un nou stil. apare o mutaţie a accentului valorilor şi, în consecinţă, o nouă formă de expresie a manifestărilor umane, afişate de costumaţie, de decor interior, de comportament social, ca şi de forma prezentării unei opere literare sau artistice. Aceste modalităţi expresive, ce au dat o formă originală artei, literaturii şi modului de viaţă, sunt cuprinse de istoricii culturii sub denumirea de *stil baroc.* Perioada sa de înflorire este cuprinsă între începutul secolului al XVI-lea, odată cu reforma, şi începutul secolului al XVIII-lea, odată cu moartea lui Ludovic al XIV. Desigur, aceste date nu au o cronologie strictă, ele sunt rezultanta devenirii istorice.

Apariţia barocului „renascentist” se constată în unele regiuni mai timpuriu, în altele mai tardiv, depinzând în mare măsură de configuraţia social-economică, de dezvoltarea burgheziei care începe să ia locul unei nobilimi secătuite. Concepţia asupra barocului la care aderăm este

aceea a lui Henri Focillon, ce consideră că fiecare stil ajunge în evoluţia sa la o fază finală barocă, de exuberanţă şi fantezie. Deci barocul se manifestă în perioada de decadenţă a unei culturi ca urmare a unei degradări a gustului estetic, determinat şi de mutaţii sociale importante, caracterizat printr-o „nelinişte" a formei care proliferează în discordanţă cu perioadă anterioară, clasică, echilibrată, raţională. Această concepţie se întâlneşte cu aceea a lui

Eugenio D'Ors, care atribuia barocului renascentist un caracter normal, fiind expresia unor valori pozitive: gloria, forţa, bucuria, libertatea, credinţa şi sacrificiul acceptat şi care poate apă rea în orice epocă istorică, atunci când forţele pasiunii şi fanteziei, traduse în forme dinamice, pitoreşti, exuberanţe, teatrale etc., domină disciplina simţurilor şi raţiunii, acestea din urmă dând naştere unei frumuseţi simetrice, echilibrate, proporţionate şi unei doctrine coerente. Acelaşi autor, îmbogăţind definiţia barocului dată de Benedetto Croce, care l-a extins de la artă la ansamblul spiritual al unei epoci (gândire, poezie, literatură), îl consideră un climat favorizat de declinul conştiinţei clasice, permiţând „o înflorire multiplă şi vicioasă a eului" (cf. 152, p. 23).

Iakob Burckhardt, care a dat, în secolul al XIX-lea, cea mai completă monografie asupra *Culturii renaşterii în Italia* (1860), descriind serbările religioase şi laice, cu prilejul diferitelor sărbători religioase sau festivităţi la curţile principilor, vede în desfăşurarea lor „un anumit caracter baroc", iar în ghidul său pentru operele de artă din Italia *Der Cicerone* (1855), enunţă că „arhitectura barocă vorbeşte acelaşi limbaj ca şi Renaşterea, dar într-un dialect sălbatic" (cf. 152, p. 16).

Putem conchide că barocul s-a născut din Renaştere, a coexistat şi a evoluat odată cu stilul acesteia, atingând o largă expansiune în perioada de schimbări şi eclectism a secolului al XVI-lea, fiind favorizat de reformă lutherană, de ascensiunea burgheziei, de protocolul monarhic, de relaţiile dintre artişti, scriitori şi patronii lor, ce evoluau în

condiţiile politico-economice, religioase şi sociale ale epocii renascentiste. Un factor intrinsec ce merită a fi relevat constă în tendinţa de evaziune din real a creatorului în general, a celui baroc în special, refugiul în imaginar şi în supranatural. Epoca barocă este considerată „Cea mai bogată în expresiuni a civilizaţiei occidentale” (9, p. 8), coexistând cu momentul când fiecare popor îşi făureşte o artă proprie în acord cu trăsăturile sale psihice.

Psihiatria a oferit creatorului o parte din materia primă din care aceştia au plăsmuit opere în stil baroc.

Bolnavii mintali erau prilej de distracţie. Unii se aflau în grija unui exploatator, care avea dreptul să deschidă un azil, cum se întâmpla în Anglia, pentru a cărei vizitare burghezii dornici să se amuze plăteau o taxă de intrare. Alţii erau plimbaţi din oraş în oraş, la bâlciuri, în acelaşi scop, încărcaţi în căruţe, simbolizate de acele *Corăbii ale nebunilor* (Das Narrenschiff), descrise de Sebastián Brandt în 1497 (46, p. 18).

Obiceiul de a ţine la curţi: bufoni, pitici, schilozi, care îşi permiteau o serie de insolenţe la adresa stăpânilor, primite de aceştia fără supărare sau chiar cu plăcere, distrându-se la auzul vorbelor lor, nu face oare parte din aceeaşi atmosferă barocă a timpului?

Care sunt condiţiile istorice, sociale, economice, culturale ce au zămislit Renaşterea şi barocul englezesc, cu o formă specifică dar totuşi nedetaşată de sursa europeană originară?

Sub dinastia Tudorilor, Anglia secolelor al XV-lea şi al XVI-lea înregistrează progrese în toate sectoarele vieţii statale. Deşi teritorial era limitată la sudul şi centrul insulei, Ţara Galilor şi Irlanda fiind unite formal şi instabil, după terminarea războiului de o sută de ani, se naşte un sentiment naţional puternic. Poporul englez devine o naţiune, pe care evenimentele ulterioare au consolidat-o în jurul monarhului. Războiul celor două roze a dus la decăderea puterii feudale deţinută de nobili, dispărând în acest fel forţa care putea să contracareze regalitatea.

Conspiraţia yorkistă sprijinită de Irlanda, ca şi invazia scoţiană grupează naţiunea în jurul regelui Henric al VII-lea (1485 – 1509), care întăreşte monarhia. Camera Lorzilor devine un instrument în mina regelui, pe care comunele îl sprijină dorind pace şi dreptate. Regele se arată destul de abil şi renunţă la represiuni împotriva adversarilor, faţă de care foloseşte aurul, iar pentru a satisface dorinţa comunelor instituie o comisie de supraveghere a şerifilor, luptă împotriva corupţiei juraţilor şi reprimă revoltele locale. Urmaşul lui, Henric al VIII-lea (1509 – 1547), consolidează şi mai mult monarhia, satisfăcând orgoliul naţional, prin ruptura totală cu biserica romană, protestantismul, iniţiat în secolul al XIV-lea de Wyclif, devenind religie de stat. Parlamentul acceptă reforma religioasă, şeful bisericii anglicane fiind regele. Elizabeta (1558 – 1603), fiica şi succesoarea lui Henric alv III-lea, îşi permite, cu un stat militar şi consolidat intern, să treacă la luptă cu alte state. Menţinerea îndelungată a dinastiei Tudorilor se datorează intuiţiei psihologice a reprezentanţilor acesteia. Sprijinită pe marea masă de yeomeni, fermieri şi negustori, cărora a ştiut să le flateze prejudecăţile şi să le exalte orgoliul, întăreşte statul naţional. Astfel, instituţiile locale medievale sunt menţinute. Parlamentul, respectat de Tudori, face legătura între rege şi opinia publică a comitatelor, oraşelor şi satelor, încă din ultimii ani ai domniei Elizabetei, parlamentul, conştient de puterea sa, pe care şi-o manifesta condescendent în critica actelor coroanei, ajunge să instituie controlul asupra monarhiei în timpul domniei lui Iacob I (1603 – 1625), urmaş al Elizabetei (77, p. 381 – 384).

Între evenimentele remarcabile din timpul domniei Elizabetei, domnie de pace şi prosperitate economică pentru englezi, amintim câteva: execuţia catolicei Maria Stuart (1587), pentru complot împotriva reginei, protestanţii fiind satisfăcuţi că, în sfârşit, va domni pacea: zdrobirea Invincibilei Armada spaniole (1588), ce atacă Anglia; capturarea, în 1589, a 91 vase de comerţ cu

încărcătură bogată, iar, în 1592, a celui mai mare şi somptuos vas de comerţ spaniol „Madre de Dios”, ce făcea legătura cu Indiile Orientale. Anglia devenea stăpâna mărilor, iar amiralii-piraţi şi aventurieri, ca Sir Francisc Drake şi Sir Walter Raleigh, fascinau cu isprăvile lor mintea orgoliosului popor englez. Intervenţia armată a Elizabetei pe continent a fost mai puţin avantajoasă, fiind costisitoare şi fără glorie. E vorba de ajutorul armat dat protestantului Henric al IV-lea al Franţei, ce era pe punctul de a fi învins de Liga Spaniolă şi care i-a solicitat sprijinul (1591). Costisitoare şi soldată cu pierderi de vieţi a fost şi campania împotriva răzvrătiţilor irlandezi, suscitaţi de spanioli (1594). Ambele expediţii au fost conduse de contele de Essex, victimă a orgoliului său nesăbuit, într-o încercare de detronare a reginei (98, p. 72 – 106).

Ultimul deceniu al îndelungatei domnii a Elizabetei a fost perturbat şi de efectele calamităţilor naturale (1594, 1595, 1596). Inundaţia ogoarelor a avut ca urmare foamete, şomaj, cerşetori şi vagabonzi turbulenţi; se reactualizează decizia Parlamentului din 1575, legile votate autorizând „administraţia locală să însemneze pe vagabonzi cu fierul roşu şi să-i bată cu biciul, până va ţâşni sângele din spinarea lor44. (K. Marx, cf. 89, p. 182).

Regina trebuie să uzeze de toată abilitatea sa diplomatică pentru a face faţă problemei religioase. La începutul domniei sale (1559), parlamentul a votat pentru a doua oară actul de emancipare religioasă care abolea puterea şi imixtiunea papală. Guvernul declară în afara legii pe preoţii catolici, care menţin populaţia în superstiţie şi eroare, ceea ce atrage îndemnul din partea succesorului papal (1580), de a suprima „femeia vinovată din Anglia44. Pe de o parte, lupta împotriva catolicismului şi crearea unei rezistenţe subversive a acestuia, ce duce la tipărirea unor pamflete menite să discrediteze autoritatea episcopală: „tractele lui Martin Marprelate44 (1588), iar pe de altă parte, menţinerea echilibrului faţă de aripa stângă a protestanţilor ce apăra, din tribună parlamentului, libertatea cuvântului şi a convingerilor faţă

de puritanismul care, interzis, câştiga adepţi şi lupta împotriva bisericii. Astfel a luat naştere un individualism religios sectar, iar regina, nepăsătoare faţă de problemele divinităţii, continuă a-şi exhiba fastul, fără discreţie, în capela regală.

Economic se constată ridicarea unei clase puternice, burghezia, ce-şi impune voinţa în parlament. Ascensiunea ei s-a datorat dezvoltării comerţului, spiritului temerar ce a dus la supremaţia maritimă, spiritului practic, organizator şi creator al negustorilor, ca şi aplicării cunoştinţelor ştiinţifice în industrie. Parlamentul aproba sau refuză deferent subvenţiile pentru întreprinderile coroanei. Impozitele directe nu se puteau ridica fără asentimentul adunării, care refuză reginei dreptul de a vinde negustorilor monopolul de sare şi amidon. O activitate febrilă se desfăşoară fără întrerupere, considerându-se inactivitatea dăunătoare pentru corp şi minte. Nobilimea păstra vechi prerogative feudale, însă datorită neamestecului în viaţa economică, sărăceşte treptat, păstrându-şi doar blazonul, respingând mezalianţa cu burghezia. În 1592 se rupe firul acestor tradiţii izolaţioniste, când fiul unui bogat magistrat municipal se însoară cu fiica unui negustor londonez.

Dorinţa de a câştiga, de a acumula şi de a trăi era idealul elizabetanilor. Pentru aceasta nu se dau înapoi de la orice. Virtutea pălea în faţa puterii banului. Regina, cunoscută prin avariţia ei, se înfruptă, ca şi piraţii, pe care îi proteja, din baloturile cu mătăsuri şi perle, ce se aflau la bordul vasului spaniol Madre de Dios.

Mişcarea renascentistă europeană este asimilată de englezi, care-i găsesc o formulă naţională interesantă, favorizată de preexistenţa unor contradicţii: emancipare faţă de catolicism în secolul al XIV-lea, ce evoluează spre o monarhie divină, şi crearea unui protestantism particular, cu totală eliberare de sub tutela Romei (pentru ca, în timpul Elizabetei, puţin afectată de problemele credinţei, să ducă la reprimarea catolicilor incomodanţi prin aspiraţia lor la dominarea politică şi tulburarea unităţii

naţionale); prin menţinerea unor privilegii senioriale de tip feudal şi dezvoltarea democraţiei; prin asimilarea valorilor umaniste şi ştiinţifice; prin propensiunea unui ideal de viaţă ale cărei manifestări sunt de coloratură net barocă. Odată cu sfârşitul războiului celor două roze (1486), sub Henric al VII-lea se creează o atmosferă propice pătrunderii spiritului umanist al Renaşterii europene în Anglia, pregătit încă din secolul al XIV-lea de Chaucer prin ale sale *Povestiri din Canterbury,* ce mărturisesc o cunoaştere a culturii italiene şi franceze, dobândita cu prilejul călătoriei sale pe continent, înaintea acestuia se iviseră unele iniţiative favorizante. Sub domnia lui Henric al II-lea (1154 – 1189), în timpul conflictului său cu Becket, au fost chemaţi în Anglia toţi studenţii ce studiau la universităţile europene. Un grup de profesori, clerici în majoritate, părăsiră Parisul şi înfiinţară universitatea din Oxford. Între primii savanţi englezi trebuie menţionat *Roger Bacon* (1210 – 1293), student şi profesor la Oxford şi Paris, unde a predat geometria, matematica şi arta de a observa cu instrumente. În opera sa enciclopedică *Opus Majus* apare ca precursor al metodei experimentale în ştiinţe, combătând scolastica formală: „Încetaţi de a vă lăsa conduşi de dogme şi precepte autoritare: priviţi lumea!” (cf. 159, p. 374), făcând un rechizitoriu sever al cauzelor ignoranţei, prevestind pe omonimul său Francis Bacon, care denunţa idolii ce stânjenesc cunoaşterea. În această direcţie a ştiinţei aplicate trebuie menţionată apariţia primului om de ştiinţă englez al acestei epoci: John Dee (1527 – 1608), astrolog, prieten şi sfătuitor al unora dintre marii navigatori elizabetani. Ştiinţa nouă a fost propagată în Anglia de la catedra instituţiei Gresham Collège (1579), creaţie a lui Thomas Gresham (1519 – 1579), mare comerciant, întemeietor al Bursei din Londra şi consilier financiar al coroanei. Acest colegiu avea în programul său, alături de ştiinţele umaniste, geometria şi astronomia, în cadrul acesteia din urmă predându-se lecţii asupra instrumentelor de navigaţie „pentru dezvoltarea cunoştinţelor marinarilor14.

Acest centru ştiinţific va găzdui în localul său şi secţiile Societăţii Regale (cf. 11, p. 289).

Relaţiile de cultură dintre Italia şi Anglia, la sfârşitul secolului al XVI-lea, se manifestă prin cunoaşterea literaturii şi filosofiei renaşterii italiene. Cornelio Vitelli, umanist italian, vine profesor la Oxford. John Colet, fiul Lordului-primar al Londrei, studiază la Oxford pe Platon şi Plotin, iar în 1593 călătoreşte în Franţa şi Italia, unde leagă prietenie cu Pico della Mirandola şi Marsilio Ficino. A creat la Londra *Şcoala şi întului Paul* unde, alături de greacă şi latină, se preda şi engleză. Studentul şi prietenul acestuia, Thomas Morus (1478 – 1535), a fost una din marile figuri ale umanismului renascentist englez. A scris, începând din 1516, celebra *„Utopia, cartea de aur... despre cea mai bună întocmire a statului* în care proferează idei comuniste: „nimeni să nu trândăvească44 (84, p. 91), recomandă munca de 6 ore, combate lenea, luxul şi desfrâul, dând recomandări de petrecere a timpului liber în conformitate cu cerinţele naturii umane. Sfârşitul său tragic ca şi personalitatea sa morală au atras geniul lui Shakespeare, care a lăsat trei pagini dintr-o tragedie ce, din nefericire, a rămas în faza de proiect.

O altă figură a umanismului european, prietenul marilor umanişti englezi menţionaţi, declarat principe al umanismului, este Desiderius Erasmus din Roterdam (1467 – 1536), solicitat la curtea marilor monarhi şi la Roma. În 1498 era profesor de limba greacă la Oxford. În anul 1509, în casa şi sub influenţa lui Thomas Morus, scrie lucrarea prin care a rămas celebru în istoria culturii: *Elogiul nebuniei (Encomium moriae),* ilustrată cu 83 desene de către Holbein. Sub forma alegorică a nebuniei face o critică plină de spirit a trăsăturilor de caracter abominabile ce domneau în societatea vremii şi, îndeosebi, la curţile regilor, principilor, episcopilor etc., elogiind nebunia, sub a cărei putere se găseşte toată activitatea oamenilor. Furcile caudine ale criticii erasmiene nu cruţă medicina şi slujitorii ei, răsturnând conţinutul citatului homerian după care: „Face cât oameni mai mulţi un om

care vindecă oamenii41, răsturnare exprimată caustic: „Şi în meseria asta cu cât e unul mai ignorant, mai îndrăzneţ şi mai repezit, cu atât are trecere mai mare la grangurii aceia de sus, căci medicina, cum se practică mai ales de către cei mai mulţi, nu e altceva decât o părticică din linguşire…44 (39, p. 47).

În prima jumătate a secolului al XVI-lea se constată în Anglia o abundenţă de traduceri din limbile clasice şi din literatură şi filosofia italiană şi franceză care, în timpul Elizabetei şi al lui Iacob I, au înflorit deplin, aceşti monarhi fiind şi amfitrioni ai umaniştilor epocii lor, ei înşişi putând să citească în original pe Horaţiu, Ovidiu, Cicero, Platon, Xenofon. Nobilii curteni urmează exemplul reginei. Primirea reginei la domeniile nobililor se făcea cu fast şi alegorii antice. Scriitorii vremii au cultură umanistă, antică şi italienizată. Era o modă ca tinerii englezi să urmeze studii în Italia. În operele lor se întrevede acest fond al culturii umaniste. John Lyly creează, prin romanul său *Euphues,* stilul eufuistic, forma cea mai intens barocă a literaturii engleze a vremii, cultivind un imagism exagerat, jocuri de cuvinte, paradoxuri frapante, o frază încărcată, artificioasă şi pedantă. Aristocratul Philipp Sidney, din anturajul reginei, scrie sonete erotice, iar Edmond Spenser reia motive medievale în *Regina zânelor.* La curtea contelui Southampton se află învăţatul italian Giovanni Florio, care traduce din povestitorii italieni ai evului mediu şi dăruie literaturii engleze traducerea *Eseurilor* lui Montaigne (1603). Alţi umanişti italieni şi francezi sunt cunoscuţi prin operele lor literare, filosofice sau ştiinţifice, în original sau în traduceri.

Atmosfera umanistă a vremii a pătruns adânc în spiritul lui Shakespeare, ce a asimilat-o încă din timpul celor şapte ani de la Grammar School din Stratford, unde pe lângă limbile clasice a învăţat italiana şi franceză, şi a îmbogăţit-o prin frecventarea cercurilor de literaţi (poeţi, dramaturgi), cu care avea discuţii adesea contradictorii, la hanurile începuturilor sale sau prin prezenţa sa în atmosfera cultă a aristocraţilor pe care îi întâlnea la curtea

patronului său, contele Southampton. T. Vianu urmăreşte această penetraţie umanistă de tip renascentist în operă lui Shakespeare, căutând în operă dramatică a acestuia: formele, motivele, izvoarele, procedeele artistice şi, mai presus de orice, spiritul general. Acelaşi autor remarcă aportul Renaşterii în literatură; poezia şi operă literară, în general (Dante. Boccaccio, Ariosto, Rabelais, Cervantes), apar ca un *„instrument de cunoaştere a sufletului şi a societăţii”* (157, p. 64).

Shakespeare îşi formulează acţiunea pe elementele ce definesc caracterul: omul în unitatea să indestructibilă somatopsihică, împrumutând odată cu izvorul şi procedeul de la Plutarh. Shakespeare aduce pe scenă toată frământarea contradictorie a sufletului, tot contrastul unui caracter în acţiune, spre deosebire de dramaturgii antici ce zugrăveau structuri stăpânite de o singură pasiune. Psihologic, Shakespeare utilizează toate formele de expresie ale sufletului în acelaşi caracter: stările paroxistice şi cele crepusculare, pasiunea şi voinţa, luciditatea raţiunii şi pierderea ei în diversele forme ale nebuniei.

Dar ceea ce a realizat mai pregnant marele Will a fost concepţia sa despre lume şi viaţă, depăşindu-şi epoca şi proiectându-se în universalitate.

După cum vom vedea în partea a doua a acestui capitol, Shakespeare a tins la o înţelegere a omului integral. Epoca sa tinde spre înlocuirea înţelegerii religioase a lumii şi vieţii cu una realistă, născută din meditaţie şi cuceririle ştiinţei. Cugetarea liberă, unită cu simţul critic asupra producţiilor culturale tradiţionale creau oamenilor Renaşterii o senzaţie unică de libertate spirituală ce se manifesta prin entuziasm, încredere, optimism, care ne apare temperat, pe alocuri, întâlnind la eroii shakespeareieni şi scepticismul ce ajunge uneori la nihilism, alimentat poate şi de lectura lui Montaigne. Agnosticismul este detectabil în multe detalii delimitându-se în concepţia unora din personajele sale. Utopiile Renaşterii (T. Campanella, Th. Morus) profilează un ideal

de om întors la starea sa naturală, retras din mijlocul societăţii meschine, undeva într-o pădure, într-o insulă îndepărtată, în mijlocul naturii, unde să mediteze asupra destinului său, undit în melancolica resemnare: viaţa este vis, lumea este un teatru (idee luată de la Erasmus), omul este un biet actor, o umbră călătoare. Această tragică revoltă, survenită după încrederea nelimitată în om, în forţa sa de stăpânire a naturii prin ştiinţă, stare izvorâtă din acea aroganţă a eului, ce a zămislit titani, unii modele ale psihopatologiei, va constitui piatra de încercare a geniului shakespeareian fiind realizată inegalabil de marele dramaturg în teatrul său. În final, filosofia sa este aceea a înţelegerii omului în esenţa sa, în destinul său perisabil, facilitând, în acest sens, confruntarea tuturor ideilor şi a temelor ce au vehiculat în Renaştere, puţind, astfel, să-l considerăm pe Shakespeare drept cel mai deplin sintetizator al epocii sale, dar şi ca pe unul dintre cei mai însemnaţi investigatori ai problematicii umane din toate timpurile.

O idee rămâne dominantă în concepţia societăţii elizabetane: viaţa este a acelora ce muncesc, ce se zbat, ce câştigă prin orice mijloc, toate acestea fiind deziderateleunei burghezii ce reprezenta, pe atunci, un factor progresist. Bogăţia le oferă independenţă, le permite o mişcare liberă, deschizându-le poarta tuturor satisfacţiilor. Muncă persistentă, mâncare bună, confort şi îmbrăcăminte excesivă, plimbări şi distracţii, bună dispoziţie, iată-le deviza. Şi cei mai mulţi dobândeau ceea ce năzuiau. Exemplul pornea de sus, de la curte, cei mici imitând, trăind după acelaşi tipic, adaptat însă la punga lor. Era o epocă prin excelenţă barocă. Barocă în toate: în modul de a concepe viaţa, punând în centrul universului omul, căruia îi este permis orice avânt, orice dăruire, orice expansiune şi orice risc, în dorinţa frenetică de a trăi, de a se consuma în pasiuni, de a se desfăta în opulenţă, oferită de casă, mobilier, îmbrăcăminte, totul din plin şi cât mai încărcat, de a şti totul, în fine, de a fi în acelaşi ton cu ceilalţi.

Curtea Elizabetei era plină de strălucire şi cerea doamnelor şi curtenilor ei eleganţă şi rafinament.

Temperamentul ei maniacal imprima o notă aparte vieţii de la curte şi anturajului. Era de o energie nestăpânită, euforică, complăcându-se în distracţii de tot soiul: cânta, dansa, mergea la vânătoare, călărea, participa la serbările oferite de vreunul din aristocraţie. Când mergea la capelă, o făcea, nu pentru reculegere, ci pentru a avea satisfacţia de a primi cinstea curtenilor protocolari şi pentru a se lăsa admirată în rochia ei încărcată de perle şi giuvaieruri. Vanitoasă, cu o bună părere despre sine, avea oscilaţii traduse prin familiaritate, înţelegere a situaţiei supuşilor, dar şi prin impulsiuni vulcanice, contondente, cu expresii triviale, de care nu scăpau nici curtenii, nici diplomaţii. Era mândră de cunoştinţele sale filosofice şi literare, vorbea mai multe limbi, intrând în competiţie cu savanţii ce profesau la Oxford sau la Cambridge. Avea o intuiţie psihologică subtilă, nimic nu-i scăpa din ceea ce se petrecea în jurul ei, era dăruită cu o abilitate diplomatică, în care se întruneau supleţea, disimularea, indecizia, încât nu se putea niciodată descifra intenţia reală, iar exuberanţa decorativă ce o înconjura îi dădea un aer misterios, îi ascundea intenţia şi intimitatea. Această mască ce-i acoperea chipul adevărat a biruit şi în atitudinea faţă de Maria Stuart, faţă de contele Essex, cărora le-a semnat pedeapsa capitală, deşi a fost chinuită de nelinişti şi regrete, soldate cu o depresiune accentuată. Regina apare drept

„Una dintre cele mai baroce creaturi” ale epocii sale (149, p. 16).

Gustul elizabetan apare bizar în exaltarea sa. Fantezie şi imitaţie în construcţii, în ornamentele şi picturile ce împodobeau zidurile, în veşmintele complicate şi costisitoare, în veselă, în decorarea interioarelor, care erau de o exuberanţă caracteristică parveniţilor. Viaţa publică şi distracţiile deveniseră un scop al existenţei. Oamenii făceau mişcare pentru a alunga melancolia, activitatea fiind secretul fericirii. Preţuiau poezia, muzica,

dansul şi, mai presus de acestea, teatrul, care le include şi pe celelalte, având avantajul că poate reproduce scene din viaţă şi gesturi din protocolul curţii. Cred în influenţa astrelor asupra destinului, în spiritele vitale, în ei înşişi. Oamenii din comitate îşi manifestau acelaşi sentiment vibrant al vieţii în sărbători populare, legate de un eveniment religios sau sezonier, amestecând în distracţiile lor figura legendară a lui Robin Hood, cu superstiţii şi eresuri, dansuri şi petreceri prelungite, solemnităţi misterioase şi povestiri de duh.

Regină, nobili răzvrătiţi, conspiratori, ţărani revoltaţi, eretici urcă treptele eşafodului ca şi hoţul de rând sau vrăjitoarele, adesea chiar bolnavii mintali, bogatul devenind sărac peste noapte etc., iar toate aceste întâmplări reale, la al căror spectacol lumea participă cu voluptate, pot fi aduse pe scenă. Locuitorii comitatelor, yeomeni, fermieri, mici negustori sunt vrăjiţi în serile de iarnă de farmecul superstiţiilor şi legendelor vetuste ale mitologiei nordice, la care burghezul aspirant la rafinamentul culturii şi nobilul, care trebuie să se ţină după moda curţii, adaugă anecdotica nuvelelor italieneşti, povestirile cavalereşti, întâmplările eroilor lui Plutarh sau ale eroilor naţionali, despre care povesteau cronicile. Pe toţi îi aduc în actualitate „pe scenă” actorii prin intermediul poeţilor şi dramaturgilor, care, pentru divertisment, îi pun în compania beţivilor bătrâni şi lăudăroşi sau a cumetrelor puse pe şotii. Pe scenă se derulează spectacolul vieţii cotidiene, cu energie, violenţă şi trivialitate, amestecat cu sentimentalism poetic, într-un limbaj bombastic, după moda italiană sau spaniolă, presărat cu sentinţe filosofice luate din autorii greci şi romani. O viaţă plină de contradicţii şi agitaţie, o epocă de transformare economică şi socială revoluţionară, în care omul elizabetan se caută cu fervoare şi se descoperă integral, oferind materialul poetic pentru dramaturgii vremii, deasupra cărora se înalţă olimpian, William Shakespeare.

Iată un vast material pe care imaginaţia unui poet

poate să-l prelucreze în opera sa. Este lumea operei lui Shakespeare, este concepţia asupra lumii şi vieţii pe care o exprimă eroii pieselor sale, bineînţeles, sub bagheta magică a creatorului lor.

Sprijinit de elită şi de marea masă a poporului, fiind adesea pe lângă curte, ale cărei favoruri le-a acceptat şi în care s-a complăcut, unde este apreciat şi admirat tot aşa de entuziast ca şi de spectatorii din teatrele londoneze, devine idolul tuturor datorită darului său neîntrecut de a crea pe placul tuturor, exaltând coardele cele mai sensibile ale englezului secolului al XVI-lea: orgoliul naţional, orgoliul individual, bucuria frenetică de a trăi, atracţia spre comic şi tragic, spre ridicarea şi prăbuşirea omului, înfăţişând bufonul şi nebunul, reprezentarea idealului uman al epocii, înfăţişat de eroul cu dimensiuni titanice.

Filosofia desprinsă din teatrul shakespeareian, concepţia asupra vieţii şi lumii în general, relaţiile dintre om şi existenţă, viaţa şi destinul omului în dimensiunea sa temporală, comportarea în diferitele împrejurări şi idealul întrezărit la o vârstă matură, impus de mentalitatea epocii şi din care se poate desprinde idealul uman al Renaşterii engleze, reflectă, pe lângă o observaţie atentă şi o meditaţie asupra vieţii şi a omului, o asimilare a înţelepciunii antice, încât se pot detecta concepţiile unor şcoli filosofice elene, de la sofismul socratic la şcoala cinică a lui Antistene, la şcoala hedonistă a lui Aristip din Cirene, trecând prin epicureism până la acelea cu idei stoice, sceptice, eclectice, cărora se adaugă şi doctrina creştină. Important este de a releva că toate aceste concepţii au la temelie o etică, chiar acelea ce recomandă căutarea plăcerii că ideal al fericirii umane. Se impune o măsură în toate. Puterea de a te elibera de dorinţi privind viitorul şi de regrete pentru trecut (hedonism) oferă premise de independenţă, de stăpânire de sine şi de libertate. Nu numai experienţa propriei vieţi şi a acelora din jurul său, dar şi studiul asiduu l-au familiarizat pe marele Will cu această filosofie morală, pe care o profesează cu dezinvoltură eroii săi, fie în hohotul comic,

fie în momentele solemne de resemnare, de echilibru sau de desperare. Dar să le dăm cuvântul eroilor lui Shakespeare.

Regele Henric al VI-lea, alungat de pe câmpul de luptă de către regină şi de către Clifford, este scepticul ce priveşte cu dispreţ intrigile din societate tânjind *după viaţa primitivă* a păstorului ce-şi măsoară viaţa după soare:

…căci ce este

A voastră lume? O jalnică poveste

O, Doamne, dac-aş fi doar un păstor… al cărui somn sub umbra unui copac este mai liniştit şi de dorit decât cel din baldachinul regal… la al cărui căpătâi

Veghează grijă, teama şi trădarea!

Henric al VI-lea, p. a III-a, II, 5.

Ideea nimicniciei vieţii este exprimată de către lordul Hastings, înainte de a fi executat:

O har înşelător al astei lumi!

Ne-ademeneşti mai mult chiar decât harul Lui Dumnezeu; dar cel ce îşi clădeşte Speranţa lui pe ochii lui frumoşi

Asemeni e acelui marinar

Ce beat se caţără pe un catarg şi poate fi zdrobit în orice clipă în pântecul prăpastiei adânci. *Richard al III-lea,* III, 4.

Concepţia lumea-teatru o întâlnim la Antonio, neguţătorul din Veneţia:

Iau lumea drept ce este

Un teatru, unde fiecare om are un rol de jucat şi rolul meu, e trist…

Neguţătorul din Veneţia, I, 1.

Aceeaşi concepţie reapare, în formula: Noi când ne naştem, plângem că intrăm Pe-această mare scenă de bufoni…

Regele Lear, IV, 6.

Perdita, travestită pentru a ajunge la vapor, reia aceeaşi concepţie a lumii-teatru:

Aşa e piesa, să mă văd silită, Să joc un rol în ea…

Poveste de iarnă, IV, 3.

Jacques readuce tema: …” lumea-ntreagă / E o scenă şi toţi oamenii actori”, indicând cele şapte etape cronologice pe care le parcurge omul în evoluţia firească a vieţii sale. (*Cum vă place,* II, 7).

Înainte de a intra în casa lui Aufidius, Coriolan meditează asupra lumii, în legătură cu relaţiile dintre oameni:

O, lume, roată-n mers! Prieteni buni, Ce-o inimă purtau în două piepturi… Iată că se dezbină pentru nimic

Şi se urăsc cu-amară-nverşunare…

Coriolan, IV, 4.

Cum tot aşa de imprevizibil duşmanul, printr-o întâmplare neînsemnată, îţi poate deveni prieten. Meditaţiile lui Coriolan sunt prilejuite de necesitatea de a-şi motiva ura pe care o are împotriva cetăţii sale de naştere şi iubirea pentru aceea a duşmanilor de altă dată. După cum vom vedea este un „raţionament” delirant, paranoiac.

În discuţie cu cinicul Apemantus, mizantropului Timon, *lumea,* adică societatea, relaţiile dintre oameni, îi apare ca „un *cofetar* spre care toţi se îndreaptă când este darnic”… (*Timon din Atena,* IV, 3). Pericles consideră *viaţa vânt,* pornind de la înfăţişarea sfârşitului şi amăgirii acesteia:

Că moartea-i o glumă-n care vezi că viaţa-i vânt; greşeşti în ea de crezi.

Pericles, I, 1.

În discuţia dintre Rosenkrantz, Guildenstern şi Hamlet se exprimă o *concepţie antropomorjică a lumii,* insistându-se asupra determinismului uman, pornind de la afirmaţia lui Hamlet că Danemarca este o închisoare:

R: Atuncea, lumea-ntreagă e la fel.

H: De-a binelea; cu multe temniţi, carcere şi beciuri, dintre toate cea mai rea fiind Danemarca. H: …nimic pe lume nu e bun sau rău decât ce gândul singur hotărăşte. Dar mie mi-este temniţă. *Hamlet*, II, 2.

Lumea şi viaţa sunt aparenţe înşelătoare, combinaţii diverse ale unor elemente, sau, mai precis, ale unui singur

element: pământul, în al cărui circuit sunt cuprinse: mineralul şi vegetalul, dobitoacele şi omul, într-o frăţietate panteistică.

Fratele Lorenzo indică acest circuit al materiei, moartea şi naşterea vieţii din pământ:

Ţarina-i mama firii şi sicriul.

Ea face din ce-i mort, să nască viul şi sânul ei îl dă la fiecare.

La toţi copiii de orice sori ce are…

Romeo şi Julieta, II, 3.

Sau, aceeaşi idee în acel „Ce-i omul? Ţarina, poleită humă…" *(Richard al III-lea,* I, 1), ca şi în răspunsul prinţului la întrebarea lui Rosenkrantz, care vrea să afle unde este trupul lui Polonius, ucis dintr-o eroare:

L-am împăcat cu ruda lui, ţarina *Hamlet,* IV, 2.

fiind reluarea aceleiaşi idei, formulată într-o convorbire anterioară cu Guildenstern, coleg de universitate, asupra omului: „Frumuseţea lumii! Pildă a vieţuitoarelor! Şi totuşi, pentru mine, ce înseamnă această chintesenţă a ţărânii?" *II, 2* (trad. L. Leviţchi şi D. Duţescu).

Imogena, discutând cu cei doi troglodiţi ce au primit-o atât de bine, face consideraţii asupra *egalităţii oamenilor în ceea ce priveşte originea şi sfârşitul lor:*

Toţi oamenii ar trebui să fie fraţi totuşi.

Rangul face o despărţire între aceste blocuri de argilă. Care trebuie să ajungă aceeaşi ţarină.

Cymbeline, IV, 2.

Părerea este susţinută de Hamlet în faţa Regelui, vorbind despre *egalitatea în faţa morţii* la ospăţul viermelui pentru care e totuna dacă se îngraşe dintr-un rege sau din cerşetor, plasticizând poetic, ca nimeni altul, zădărnicia tuturor vanităţilor umane:

„… Chiar pentru regi, tot viermii-s împăraţi: le cer să-ngraşe păsări, animale, cu care să se-ngraşe dânşii, sfârşind şi ei prin a-ngrăşa doar viermii; un rege gras şi un milog sfrijit sunt numai două feluri de mâncare pe-aceeaşi masă: acesta e sfârşitul" (*Hamlet,* IV, 3).

Numai pentru epicurienii Sir Toby şi Sir Andrew lucrurile se prezintă mai trandafiriu:

Sir Toby: S-o luăm de la origine: viaţa se compune din patru elemente, este?

Sir Andrew: Este după unii. Părerea mea este că cele patru elemente sunt două: mâncarea şi băutura.

A douăsprezecea noapte, II, 2.

Shakespeare insistă *asupra eredităţii unor trăsături psihice şi fizice,* aşa cum reiese din nobila dăruire a lui Guiderius şi Arviragus, care, trăind ca nişte troglodiţi, n-au avut de unde învăţa regulile bunei cuviinţe, scenă comentată de Belarius, unul dintre eroi:

Laşii nasc din laşi, din vrednici-vrednicie; Făină şi tărâţe are firea: gingăşie.

Dar şi sluţenie! Cymbeline, IV, 2.

Aceeaşi idee răzvrăteşte pe Miranda, atunci când tatăl ei. Prospero, îi povesteşte cum a fost surpat de la conducerea ducatului de fratele acestuia:

...Aş greşi

De-aş ţine-o pe bunica mea de rău. Din pântec bun nasc fii răi...

Furtuna, I, 2.

În altă parte arată forţa *de manifestare a eredităţii:*

Căci ce-i născut în om, nu poţi învige, Doar prin voinţă, ci prin har de sus.

Zadarnice chinuri, I, 1.

Concepţia pesimistă a vieţii exprimată de autor prin personajele sale, ca în acel bilanţ al lui Warwick înainte de a-şi da sfârşitul, sunt infiltrate de adâncă înţelegere a tristului adevăr al zădărniciei gloriei şi a bucuriilor pământeşti părând un ecou din Ecleziast: „Pământ rămâne cât ne cere trupul".

(*Henric al VI-lea,* p. a II-a, V, 2) şi atrage acea dezarmantă recunoaştere a forţei destinului, ca în tragediile antice, căreia nu te poţi sustrage, aşa cum mărturiseşte regele Eduard, când era prizonierul lui Warwlck în Turnul Londrei:

Îndură omul tot ce vrea destinul... Zadarnic e să-

nfrunţi şi val şi vânt. *Henric al VI-lea,* p. III-a, IV, 3.

Richard al III-lea, în discuţia cu Elizabeth, se arată *fatalist*: „Nicicând nu poate fi schimbată soarta44 (*Richard al III-lea.*

IV, 4). Romeo se înfăţişează disperat, invocând acelaşi fatalism determinant şi inexorabil: „Amar de mine! Sunt jucăria soartei44 (III, 1), iar Julieta, deprimată de surghiunul lui Romeo, se arată resemnată în faţa destinului:

Sărmană scară, cum te-a înşelat, la şi pe mine, soarta lui Romeo! *Romeo şi Julieta,* III, 2.

Aparenţele sunt amăgitoare, bogăţiile ca şi frumuseţea fizică sunt trecătoare, timpul le ţese şi le destramă, podoaba „este părerea de adevăr cu care evul cel viclean se-mbracă să-nşele pe înţelepţi44 (*Neguţătorul din Veneţia,* III, 2).

Viaţa este luptă şi soarta, în continuă schimbare (*Iuliu Cezar,* IV, 1), o devenire marcată de factorul timp, iar omul este prizonierul destinului său, după cum perorează Brutus:

O destin.

Acum afla-vom care ţi-este voia cu toţii vor muri, doar amânare

Şi scurt câştig de timp, doreşte omul!

Iuliu Cezar, III, 1.

Timpul e legat de viaţa omenească, perceperea sa fiind variabilă şi dependentă de starea sufletească şi de ocupaţia omului. (*Cum vă place,* III, 2). Timpul şi destinul uman se întreţes.

Celia şi Rosalinda. supărate, nu găsesc alt joc pentru a-şi petrece timpul, după ce refuză pe acela al dragostei, decât să prospecteze optimist destinul, după pofta inimii lor, după dispoziţia pe care o au în acel moment: „să ne aşezăm colea şi să ne batem joc de prea chivernisită soartă, să-i învârtim într-astfel roata, că darurile ci să fie împărţite după o bună rânduială (*Cum vă place,* I, 2).

Hamlet încearcă să o consoleze pe Ofelia, zguduită de moartea tatălui: „Tot ce trăieşte, moare!” (I, 2). În luptă

cu Laertes apare resemnat şi se lasă în voia sorţii: „Nu moare nicio vrabie, fără ştirea Proniei. Dacă mi-a sunat ceasul…” (V, 2), deşi această acceptare a destinului constituie o discordanţă din moment ce n-a acceptat aceeaşi măsură, n-a adoptat aceeaşi atitudine şi faţă de moartea tatălui său şi de situaţia nouă a mamei sale.

Faptele oamenilor trec prin sită vremii, care le cerne şi le rânduieşte. Iată cum răspunde Hector lui Ulise privind distrugerea zidurilor Troiei:

…Sfârşitu-i totul; Bătrânul jude, Timpul, într-o zi va hotărî.

Troilus şi Cressida, IV, 5.

Judecată este identică, însă mai puţin generalizatoare în *Regele Lear,* I, 1, fiind aplicată de Cordelia, ca o previziune a intenţiilor infame ale surorilor sale, ce au dus la îndepărtarea ei şi la împărţirea regatului:

…Timpul multe limpezeşte

Căci tot ce s-a ascuns prin furtişag. Se dă până la urmă în vileag.

Edgar constată *forţa implacabilă a destinului* şi găseşte drept singură soluţie *resemnarea,* când îşi vede tatăl cu ochii scoşi:

…O lume, lume.

De n-am avea puterea să urâm ciudata-ţi rânduiala, niciodată

Nu ne-am mai resemna să-mbătrânim.

Regele Lear, IV, 1.

Cezar îşi vesteşte sora că soţul ei, Antoniu, a trădat-o plecând la Cleopatra în Egipt; îi recomandă o atitudine demnă în aşteptarea hotărârii destinului:

…Stai dreaptă, tare.

În vălul ce-ţi încearcă fericirea Nu plânge şi aşteaptă că destinul să-şi meargă drumul său…

Antoniu şi Cleopatra, III, 6.

În timp ce Cleopatra sfidează destinul prin hotărârea sa de a se sinucide… „Măreţ e să opreşti în loc destinul” *(Antoniu şi Cleopatra,* V, 2).

Magnificul, în patologia sa, Coriolan, îşi consolează

mama şi soţia sa cu această recunoaştere a implacabilului:

Deci spune, prea mâhnitelor femei Că-n faţa sorţii care nu se-abate E nebunesc la fel să plângi, să râzi. *Coriolan,* IV, 1.

Pericles îşi aminteşte prin Simonides de tatăl său şi meditează trist şi amar supra trecerii tuturor în tărâmul nesfârşit al timpului:

…Şi văd c-al oamenilor rege-i timpul, Căci el e tatăl şi mormântul lor.

Şi doar ce vrea le dă, şi nu ce vor.

Pericles, III, 4.

Puterea timpului asupra destinului uman, asupra vieţii lumii, este demonstrată limpede în *Prologul timpului (Poveste de iarnă,* IV).

Îmi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui şi legi, şi datini, şi-alte noi să dărui…

Şi martor la prefacerea lumească, Să văd tot ce va fi să se mai nască la tot ce-a fost să vi se pară vis.

Dacă acestea sunt tiparele din care nu poate ieşi destinul lumii şi al omului, oare vor fi soluţiile existenţei? Merită viaţa să fie trăită şi anume, în ce fel, după ce criterii? Cele mai bune învăţăminte ţi le oferă însăşi experienţa vieţii ce se împlineşte în timp. Antonio, tatăl lui Proteus, consideră

…că nu-i om întreg acela

Ce nu-i hârşit cu lumea cât de cât, Din viaţă-nvaţă omul, iar vremea îl făţuieşte fără de cusur…

Cei doi tineri din Verona, I, 3.

Monologul lui Hamlet dă răspuns acestei dileme a condiţiei umane: „A fi sau a nu fi, aceasta entrebarea”, cumpănind cu o luciditate înfiorătoare între acceptarea vieţii, cu suferinţe generate de convieţuirea laolaltă cu ceilalţi, de necazurile vârstei înaintate şi a le curma punându-ţi capăt vieţii; explică acceptarea vieţii printr-o laşitate a omului, consecinţa spaimei în faţa necunoscutului ultimei plecări. E singura explicaţie ce ne face să zăbovim în durerile vieţii. Deci. O acceptare „tale quale” a vieţii:

…Şi cine ar mai geme

Sub grea povară vieţii, în sudori, De n-ar fi taina-aceea după moarte

Ce-ngheaţă-n noi voinţa de pe urmă la gându-ntunecatului tărâm.

De unde nimeni nu s-a mai întors? Şi-aşa întârziem sub vechi dureri De teama celor încă neştiute; Gândirea, deci, ne face laşi pe toţi…

Hamlet, III, 1.

Dar, vorbă lui Sir Toby, ce comenta amărăciunea exagerată a nepoatei sale Olivia pentru pierderea fratelui ei: „Tristeţea strică cheful de viaţă” (*A douăsprezecea noapte,* I, 3).

Edgar, alungat şi urmărit, în urma intrigilor şi a calomniilor, adăpostit într-o pârloaga, găseşte suficiente resurse de optimism extrase din însăşi situaţia sa disperată:

Făptura cea mai vrednică de milă, De soartă părăsită tot răzbeşte

Când n-a pierdut nădejdea şi trăieşte cu fruntea sus…

Regele Lear, IV, 1.

În clipele dificile ale existenţei sale, omul este năpădit de speranţă, care poate fi o amăgire, după cum descifrează Siward starea lui Me. cheth care credea că poate să-şi înfrunte adversarii stând pe colină în Dunsinane: „Nădejdea-i plină de-amăgiri deşarte” (V. 4) sau poate fi dătătoare de elan, ca în scena pregătitoare a bătăliei finale, când Richmond declară sentenţios:

Speranţă, ce cu şoimul te asemeni.

Pe regi, tu zei îi faci, şi regi pe oameni.

Richard al III-lea, V, 2.

Acelaşi Edgar exprimă, ca şi Hamlet, explicându-şi fugă, travestiul de cerşetor şi îndurarea chinurilor vieţii prin acelaşi sentiment de spaimă în faţa necunoscutului morţii.

O singură dată, Shakespeare, poate catolicul din el, face o aluzie firavă la o altă răsplată decât cea

pământeană, atunci când Agamemnon se adresează conducătorilor de oaste grea:

Pe-acest pământ, răsplata generoasă, Urzită din nădejde, e-o amăgire…

Troilus şi Cressida, I, 3.

Comportamentul în viaţă e acela schiţat de Polonius în sfaturile pe care le dă fiului său Laertes, înainte de a pleca la studii. Deşi nu sunt exhaustive, ele rezumă experienţa unei vieţi şi constituie un cod de etică valabil oricând: a fi sincer cu tine însuţi; a-ţi acorda gândul, vorba şi fapta, a asculta de toţi, dar a hotărî singur îndemnurile spre alegerea unei bune prietenii, de evitare a conflictelor, a împrumuturilor de bani, de sobrietate a îmbrăcăminţii: „Adesea haina strigă cine-i omul" (I, 3), nu ni se par desuete sau în dezacord cu permanenţele eticii.

Concepţia egocentristă este ironizată. Trama unei comedii s-a înfiripat pe această idee, exprimată spre final de Văduvă:

…Cei smintiţi
Socot că toată lumea se-nvârte. ştie în jurul lor.

Îmblânzirea scorpiei, V. 2.

Din ea decurge o atitudine reprobabilă, cum ar fi orgoliul nemărginit, această hipertrofie a eului, în numele căreia episcopul Wolsey a comis atâtea nelegiuiri, pe care le recunoaşte şi, cuprins de regrete, căzut din înaltele-i funcţiuni, le condamnă în faţa credinciosului său Cromwell, consideraţiile sale vizând omul în general. Această mărturisire are în acelaşi timp şi sensul unei expieri ecleziastice prin autoumilire (*Henric al VIII-lea,* III, 2), recomandând, în viaţă, moderaţie şi cuminţenie (II, 3).

Entuziasmul necontrolat, avântul tineresc, dorinţa de afirmare sunt înţelese şi ca atribute ale vârstei:

„Ce greu stingi scânteierea firii!"… (*Cymbeline,* III, 3). Legat de acest fior nestăpânit al tinereţii apare *sentimentul dragostei* ce te face „bolnav dar teafăr", „sminteală înţeleaptă", aşa cum este definită în cel mai grandios monument al iubirii din câte a creat geniul uman: *Romeo şi Julieta.* Alteori, poate fi obiectul unei zeflemele,

ca în acea replică a Beatricei faţă de curtenitorul Benedick: „Prefer să-mi aud câinele lătrând la o cioară, decât să ascult un bărbat făcându-mi jurăminte de dragoste44 (*Mult zgomot pentru nimic,* I, 1). Neîmplinirea dragostei Ofeliei, în care se insinuează raţionamentul fratelui ei Laertes, privind situaţia nefericitului prinţ... „Pe-a lui voinţă nu-i stăpânul ei, / Ci-i doar un rob al-naltei sale naşteri44 (*Hamlet,* I, 4) şi zdruncinarea produsă de totala inversiune exprimată violent de iubitul său (*Hamlet,* I, 4) capătă accentele tragice ale nebuniei ce duc la sinucidere.

În alegoria *Poveste de iarnă,* raţiunea temperează impulsiunile necontrolate ale tinereţii, după cum mărturiseşte Florizel lui Camil, că a renunţat de a pleca în necunoscut, deoarece:

...Amorul ştii, vrea viaţă bună iar în restrişte, fragedul său chip şi inima-i se veştejesc.

Poveste de iarnă, IV, 3.

În problema *relaţiilor dintre bărbat şi femeie:* „bărbatul e mai stăpân pe viaţa lui" (*Comedia erorilor.*

II, 1), meseria obligându-l să părăsească mai mult timp casa:

Sunt puşi stăpâni şi domni peste femei, Deci vrerea ta să fie... ce vor ei!

Comedia erorilor, II, 1.

după cum, şi în scara celorlalte vieţuitoare, partea femeiască este „sclava legii bărbăteşti44 (*Comedia erorilor,* I, 1).

Părerea *despre femeie* o găsim în *Neguţătorul din Veneţia,* V, 1. Tocilă, în *Cum vă place,* exprimă concepţia populară a trecerii, a dispariţiei a tot ceea ce este în fire, îndrăgostitul fiind şi el pieritor sau pe cale de a înnebuni. Atunci când Rozalinda pune la îndoială înţelepciunea acestuia, Tocilă ripostează că nu-şi dă seama de înţelepciunea lui „decât atunci când luându-mă cu ea la trântă, o să-mi frângă oasele* (II, 4), ceea ce întăreşte ideea că multe dintre persoanejele sale îşi găsesc în epicureism unica modalitate de acceptare a vieţii.

Care este totuşi calea de urmat? în *îmblânzirea*

scorpiei, Lucreţio venit din Pisa în Padova, oraşul artelor frumoase, pentru a dobândi virtutea, înţelepciunea şi fericirea, primeşte sfaturile lui Tranio, slujitor al său, care se bucură că stăpânul său caută „dulceaţa filosofiei", însă îl povăţuieşte să nu deprindă din ştiinţele filosofice (scolastice) decât partea folositoare, ce satisface necesităţile felurite ale omului:

Acolo unde nu e vreo plăcere.

Nu-i nici folos. Într-un cuvânt, signore, Să învăţaţi doar ce vă e pe plac.

Îmblânzirea scorpiei, I, 1.

Combate în acelaşi timp stoicismul, morala severă a lui Aristot, şi indică drept exemplu de urmat învăţătura lui Ovidiu.

O *atitudine* contrară, *stoică,* acceptă Regele şi curtenii în *Zadarnice chinuri ale dragostei.* Ei înfruntă Timpul şi moartea cucerindu-şi o faimă prin înfrângerea poftelor lumeşti, prin voinţă, considerând abuzul alimentar dăunător dezvoltării şi sprintenelii minţii, plăcerile lumeşti ţinând în lanţuri sclavii josniciei (I, 1). *Stăpânirea de sine, atitudinea demnă, seninătatea* trebuie să domine omul în clipa marilor dureri, atunci când ajunge în faţa morţii implacabile:

…Tot ce-i plinit

Şi-i fără de-ndreptare, s-ar cădea să nu mai fie plâns…

…Tu fii stăpân pe tine şi voi tăcea.

Poveste de iarnă, III, 2.

Brutus se comportă demn la aflarea ştirii despre moartea soţiei sale, Porţia:

…Un mare om îndură astfel marea Nenorocire care îl izbeşte.

Juliu Cezar, IV, 3.

Berowne dă glas unei opinii moderate, în acord cu cerinţele firii. El mărturiseşte că n-ar fi în stare să-şi ţină legământul:

Prea greu canon ar fi să-ţi iei, ce-ţi iei: Post, veghe, studiu, lipsă de femei!

Zadarnice chinuri ale dragostei, I, 1;

reflectând asupra rostului cititului, al studiului, el nu caută să afle în cărţi ce nu ştiu mulţi, ci „orice-i ascuns şi e oprit”, menit ca să-i procure plăceri. Mai mult, meditaţia îţi descoperă adevărul trist al vieţii:

Orice-i plăcut, deşertăciunea-l paşte.

Dar chinu-i mai deşert, când chin doar naşte;… învăţătura cărţilor fiind şi ea dăunătoare:

Puţin câştig au cei care-au trudit Din cărţi străine-a scoate-nvăţătura

…Când ştii prea mult, ştii numai veşti de lume…

Zadarnice chinuri ale dragostei, I, 1;

şi prea puţin despre tine însuţi. Călăuza cea mai sigură este *simţul măsurii şi al echilibrului* ce trebuie aplicat slabei fiinţe omeneşti, al cărui „sânge nu-l poţi zăgăzui” (IV, 3). În graba de a împlini una din pornirile firii, iubirea, regele se face şi el interpretul unui *hedonism* ce evocă acel *carpe diem* horaţian:

…Să mergem! Timpul curge-n veci, şi clipa Nebunii doar o pierd, iubind risipa.

Zadarnice chinuri ale dragostei, IV, 3.

O *concepţie epicureiană* asupra vieţii este expusă atât în *Neguţătorul din Veneţia,* dar, mai cu seamă în *A douăsprezecea noapte,* de către Sir Toby, care nu ţine seamă de nicio convenienţă în satisfacerea plăcerilor sale, filosofând sentenţios la imputaţia Mariei, că venind acasă după miezul nopţii, beat, tulbură somnul Doamnei: „mai bine să le strici altora. somnul decât să-ţi strice alţii cheful şi pofta” (I, 3).

Întâiul nobil, din *Totu-i bine când se sfârşeşte bine,* dă temeiul teoretic al acestor două atitudini contrare: hedonismepicureism şi stoicism: „urzeala vieţii noastre e umplută cu fire amestecate: laolaltă-s şi binele şi răul” (IV, 3), excesul unuia fiind compensat sau temperat de celălalt.

De altfel, există o lege a epuizării în excesul afectivităţii: „… „În viaţă toate plăcerile se plătesc odată şi odată”, cum afirmă Bufonul din *A douăsprezecea noapte* (II, 4), tot aşa, cum o mare durere sufletească îşi

diminuează intensitatea în comparaţie cu alta ce o depăşeşte, aşa cum se desprinde din: Solilocviul lui Edgar, care îşi compară suferinţa sa cu aceea *i*Zi Regelui Lear:

...Când vezi a celor mari adânca jale, Mai mici îţi par şi chinurile tale.

Regele Lear, II, 4

Onoarea, atribut pozitiv al eticii individuale şi sociale, ia înfăţişări variabile după chipul care o poartă. Consideraţiile lui Falstaff asupra onoarei sunt cele ale unui palavragiu vanitos (*Henric al IV-lea,* p. a II-a). În *Iuliu Cezar* (I, 2) viaţa fără onoare nu are preţ, deplângând în acest sens decăderea acesteia la oamenii epocii: ... O timp al nostru, ţi-ai pierdut onoarea!"

Alteori, *criteriile evaluării umane* sunt legate de versatilitatea locului ocupat în societate sau de situaţia materială:

Când cade-un om de seamă, toţi îl iasă, Calicu-ajuns, duşmanii-l îndrăgesc...

Hamlet, III, 2.

Codoşul Pampey, întemniţat, face consideraţii *asupra onoarei,* extrase din experienţa propriei vieţi, enunţând un adevăr valabil oricând şi pretutindeni: „decât cinstea prin faptă, viclenia mai uşor urcă în loc de cinste". (*Măsură pentru măsură,* III, 2). Coriolan face elogiul demnităţii umane către fiul său:

Ca sufletu-ţi să urce spre nobleţe şi oţelindu-te să fii de-a pururi De josnicie neatins...

Coriolan, V, 3.

Supuşii sunt lipsiţi de acest înalt sentiment, ei se schimbă după stăpân cu multă uşurinţă, aşa cum arată Cleopatra:

...Iată Cezar, omul

Cum merge, după cum îl suflă vântul, Supuşii mei vor azi să-ţi aparţie...

Cezar şi Cleopatra, V, 2.

Cinicul Apemantus se conformă întru totul doctrinei filosofice al cărui exponent este, preţuind mai mult cinstea „care nu-l costă pe om niciun ban" decât nestemata pe

care i-o oferă Timon. (*Timon din Atena,* I, 1).

Spectacolul vieţii este foarte variat. În peisajul său apar clipe de mare depresiune. Uneori, provocate în pribegie de dorinţa reîntoarcerii lângă ai săi, stare sufletească atât de vibrant trăită de Shakespeare:

„Mâncând amara pâine-a pribegiei" (*Richard al II-lea,* III, 1). Alteori, de dezbinare a oamenilor din fapte mărunte ajungând la ură. Darul şi lumina vieţii se cuvin acelora… „ce s-adapă / Din dragoste şi-o cinste nepătată1 (*Richard al II-lea,* II, 1).

Stările cele mai *deprimante* sunt acelea survenite în urma pierderii fiinţelor dragi, ce-ţi aduc în suflet gustul amărui al meditaţiei sceptice, a pesimismului, zărind cum coboară vălul negru al morţii, ce naşte amăgiri sau speranţa unei reveniri, ca în această enunţare a metempsihozei:

Biet copil
Am auzit că duhul celor morţi, Se-ntoarce iar.
Poveste de iarnă, III, 3.

Ducesă de Gloucester, înfricoşată altă dată de ideea morţii, mărturiseşte că, după pierderea fiinţei iubite, e lipsită de nădejde şi „Acum mi-e bucurie numai moartea" (*Henric al VI-lea,* p. a II-a, II, 4), ca şi Rodrig, care, decepţionat de moartea iubitei, doreşte să se sinucidă: „Prostie e să trăieşti când viaţa e un chin; Şi când moartea ţi-e doftor, nu-i leac decât să mori" (*Othello,* I, 3). Lui Edmund (*Regele Lear),* spectrul morţii îi produce teamă, dezvăluindu-i laşitatea.

Regele Henric, alungat de pe câmpul de luptă de către regină şi Clifford, mărturiseşte *tanatofilia* supunându-se voinţei divine. Speranţele amăgitoare ale vieţii – „iarba rea", ne sunt înfăţişate în atitudinea altui monarh: Richard al II-lea, ce tânjeşte după aripa morţii (*Richard al II-lea,* II, 2).

Presimţirea apropierii morţii în lupta de la Filipi face ca lui Casius să i se prăbuşească curajul, implorând zeii, reamintindu-şi consideraţii filosofice care i-ar da o atitudine înţeleaptă:

Şovăitoare-i soarta omenirii.
Deci să gândim la răul cel mai mare.
Iuliu Cezar, V, 1.

În timp ce Straţo consideră că moartea a slobozit de cătuşa vieţii pe Brutus. Iar pentru tragicul Hamlet, răvăşit de incertitudini şi de spaima necunoscutului de dincolo – cum am mai afirmat –, moartea unui rege sau a unui cerşetor sunt două feluri de mâncare pentru măria să viermele.

Dacă omul moare, odată cu fiecare clipă pe care o trăieşte, dacă este un „biet măscărici al morţii", se naşte un sentiment tragic al existenţei, care ne arată că totul este zadarnic: strădanii, vanităţi, luptă, chin, deschizând o altă temă shakespeareiană: *„viaţa-vis* şi *moartea-somn" (Măsură pentru măsură,* III, 1).

La vestea morţii soţiei sale, Macbeth reflectează amar asupra vieţii, cu persuasiuni pesimiste, emiţând o altă temă a vieţii: „umbră călătoare, un biet actor care îşi arată boţul şi se chinuie un ceas pe scenă" (*Macbeth,* V, 5).

Singurul tămăduitor al clipelor de nefericire în priveliştea melancolică a vieţii este timpul:

Mai trebuie să treacă multă vreme Pentru a şterge amintirea vie.
Cymbeline, **II, 3.**

În faţa tristului spectacol al vieţii, al apropierii de hotarul morţii, oare nu găsim niciun răgaz, nicio fărâmă de bucurie? Shakespeare înţelege viaţa şi-i dăruie ceea ce îi aparţine. El caută *calea liniştii sufleteşti,* a seninătăţii, a mulţumirii molcome, căutarea unei vieţi simple, departe de agitaţia oraşelor, în mijlocul naturii, izolat de răutatea oamenilor, ceea ce obligă la o *atitudine înţeleaptă de resemnare* în faţa inexorabilului. Soarta omului de rând este un ideal după oare tânjeşte acela ce se află în vârful scării sociale şi e străbătut de o decepţie, e obosit de fast sau nu poate da frâu liber pornirilor firii „ca Imogena, nefericită că nu poate urma calea inimii:

Ce bine-i că măruntul om; acesta Vedea-vă măsuratul ţel plinit

Şi tainic rânduit.

Cymbeline, I, 6.

Brutus, cugetând asupra insinuărilor lui Cassius, tulburat de cumpăna grea a vremii, caută liniştea sufletească, mai de preţ decât orice în cursul efemerei existenţe umane, în dorinţa de a renunţa la orice demnitate şi nobleţe romană şi de a fi „sătean într-un cătun departe 1 *(Iidia Cezar,* I, 2).

Pribegind cu o carte de rugăciuni în mină, regele Hernie al VI-lea, în preajma capturării sale, apare total resemnat:

Să ne-adăstăm cu resemnare soarta Aşa spun înţelepţii că e bine.

Henric al VI-lea, p. III-a, III, 1.

O idee asemănătoare. şi-a însuşit regina. Ea încearcă să ridice zăbranicul de pe sufletul lui Hamlet, să-l convingă de adevărul exprimat prin uşoară dojană şi sfat:

Umblând mereu cu pleoapele căzute, Tu câţi în praf pe vrednicu-ţi părinte. Aşa e dat: să moară ce trăieşte, Trecând prin viaţă către veşnicie *Hamlet,* I, 2.

În clipele de eşec, Henric, am menţionat, doreşte o viaţă de păstor, al cărui farmec şi linişte îl îmbie, descriindu-le amănunţit. La reînscăunare, după ce a trecut prin Turnul Londrei şi a acumulat experienţa dureroasă a vieţii, îşi făureşte, din umilinţă, conduita viitoarei sale comportări:

…soarta mea în răul ei

Vrând să mi-o-nfrâng, eu voi trăi umil Astfel ca ea să nu mă rănească.

Henric al VI-lea, p. III-a, IV, 6.

Imnul vieţii naturale din mijlocul pădurii Ardenilor se desfăşoară pe partitura pastoralei: *Cum vă place.* Ducele surghiunit şi curtenii săi credincioşi, travestiţi în pădureni, petrec în Ardeni clipe de desfătare, lipsite de grijile şi intrigile curţii, iar paradoxelor măscăriciului Tocilă, păstorul Corvin îi înfăţişează viaţa de păstor cu bucurii şi necazuri: „Jupâne, sunt un truditor cinstit: muncesc ca să am ce mâncă şi ce-mbrăca; nimeni n-are de ce mă pizmui

şi nici eu nu râvnesc la bunul altuia; cu dragă inimă iau parte la bucuria semenilor mei, îmi văd de necazurile mele şi sunt din cale afară de mulţumit când oile au ce paşte şi mieii au ce suge" (III, 2).

Timon îşi explică mizantropia, căci fiară fiind tot ar unelti o alta împotriva vieţii sale, propunându-şi drept rezolvare a acestei lupte permanente, *sihăstria.*

Soluţia retragerii din tumultul societăţii a fost visul lui Shakespeare, căruia a încercat să-i dea contur prin retragerea sa la Stratford, încărcat de glorie, cu situaţia materială a familiei refăcută, lipsit de griji, însă, din păcate, ros de suferinţă, fapt care nu i-a îngăduit o prea îndelungată satisfacţie.

Tabloul epocii a fost zugrăvit cu o veracitate impresionantă, deşi o serie de scene sunt plasate în antichitatea greco-romană sau în istoria mai îndepărtată a Angliei.

Una din caracteristicile dominante ale oamenilor vremii era *dorinţa de a-şi cunoaşte viitorul,* de unde acea înmulţire de prezicători, chiromanţi, astrologi etc., ce aveau o asemenea preocupare şi care erau foarte solicitaţi. În *Antoniu şi Cleopatra* (I, 2), Alexas mărturiseşte în timpul unei scene de divinaţie:

„Că toţi am vrea să ne cunoaştem soarta"... iar pe *Iuliu Cezar* (I, 2), un prezicător din mulţime îl previne să se ferească de Idele lui Marte. Acordă o importanţă deosebită presentimentelor (Hera din 100 *Mult zgomot pentru nimic,* III, 4) sau viselor prevestitoare, anticipând cursul evenimentelor. Antigonus (*Poveste de iarnă,* III, 3) îşi povesteşte visul în care regina îl sfătuieşte să dea pruncului numele de Perdita, vestindu-l de moartea soţiei sale Paulina:

...Visele sunt minciuni.
Dar în acestea eu cred cu sfinţenie
Şi-aud cum să-mi potrivesc fără greşeli purtarea.
Poveste de iarnă, III, 3.

Credinţa în spiritele rele, care-ţi sug sufletul şi te înţeapă până dă sângele, îl consternează pe Dromio din

Siracuza (*Comedia erorilor,* II, 2).

Atmosfera Londrei i-a inspirat fără îndoială finalul actului I din *Comedia erorilor,* cu hanuri unde mişună pungaşi, scamatori, escroci, şarlatani şi alţii de acest fel:

Magicieni tenebroşi care te fac să-ţi pierzi mintea,
Vrăjitoare care ucid sufletul, chinuindu-ţi trupul.

În *Cymbeline,* III, 3, alături de oraş, condamnă Curtea, cu fauna ei de făţarnici, parveniţi, delatori: „De-aţi şti produsele oraşului11… Epoca romană din timpul lui Cezar este epoca elizabetană a lui Shakespeare:

Trăim e-adevărat într-o epocă ciudată:
Când după voie, fiecare tălmăceşte lucrurile Adesea invers decât înţelesul care-l au. *Iuliu Cezar,* I, 3.

Lupta se dă împotriva dictaturii şi a suprimării libertăţii: „Nu poţi zăgăzui puterea spiritului", declară plin de revoltă Cassius, la care Casca adaugă:

Orice sclav are în mâini puterea
De-a rupe legământul captivităţii sale.
Iuliu Cezar, I. 3.

Una din trăsăturile specifice ale monarhiilor despotice şi a conducerii dictatoriale o constituie acea metamorfoză, pe care o imprimă puterea în psihologia dictatorului, deformându-l, crezând că puterea îi este dată pentru totdeauna şi abuzând de ea excesiv, până la sfidarea forţelor naturii:

Dar omul, în trufia lui de om, înscăunat în scurta-i şi mărunta sa Putere, mai neştiutor în cele
Ce i se par mai sigure pe lume…
Măsură pentru măsură, II, 2.

Atmosfera de teroare a vremii, cu anxietatea şi insecuritatea cetăţeanului, este descrisă de Ross:

…Grele timpuri.
Când poţi fi trădător, şi nici nu ştii
La orice zvon tresări, dar nu-ţi dai seama De ce ţi-e teamă-anume, că pluteşti
Pe-o mare-ntărâtată ici şi colo…
Macbeth, IV, 1.

În Scoţia terorizată şi îngrozită:

…viaţa omului nu ţine
Nici cât o floare pusă la căciulă, că moare nezăcut…
Macbeth, IV, 3
şi apoi, Macduff completează:
Tu biată ţară, sângera! Te-aşază, Pe temelii de veci, o, tiranie!
Virtutea să te-atingă nu cutează, Tu bucură-te, dreptul ţi-e întărit. *Macbeth,* IV, 1.

O conducere echitabilă nu poate fi clădită pe temelii şubrede, pe intrigi, linguşiri şi calomnii, trepte ale scării pe care urcă şi coboară oamenii, prin care dobândesc şi pierd averi şi ranguri, iar unii ajung să-şi frângă gâtul. Aşa medita Regele Lear după ce a recâştigat dragostea Cordeliei.

Legile drastice sunt justificate, într-o asemenea societate, de principiul: clemenţa favorizează infracţiunea:
Să moară vinovatul, căci nimic Nu-mpinge la păcate ca iertarea. *Timon din Atena,* III, 5.

Omul din popor critică, sub forma unei glume, a unui „à-propos" destul de incisiv, structura societăţii vremii. Astfel, pescarii din *Pericles,* II, 1, care-l găsesc pe acesta la ţărmul mării, critică tendinţele acaparatoare, hapsânia unora dintre clericii timpului, vizând cu vigoare starea de fapt a societăţii elizabetane, pornind de la analogia vieţuitoarelor mării, cărora le aplică criteriile vieţii sociale umane, considerând că peştii trăiesc: „ca oamenii pe pământ: cei mari mănâncă pe cei mici", suscitând şi ideea unei revolte populare împotriva acestor profitori: „Am curăţa ţara de trântorii ăştia, care fură mierea albinelor".

Autolycus îşi rosteşte gândul fără teamă: „Văd că suntem într-o vreme, în care ticăloşii prosperă" (*Poveste de iarnă,* IV, 3), completat de clovnul din aceeaşi piesă, care vorbeşte despre corupţia stăpânirii, avidă de aur: „Stăpânirea e mare ca un urs îndărătnic, poate fi dusă de nas cu nişte bani" (IV, 3).

Urcarea şi coborârea în viaţa noastră efemeră sunt asemenea „fluxului şi refluxului mării" (*Regele Lear,* V, 3). Dar, fiindcă totuşi trebuie să navighezi pe marea vieţii, o

furtună, o restrişte, sunt încercări ce te călesc, aşa cum îl sfătuia cândva Volumnia pe Coriolan. Mai mult, ea îi recomanda să-şi ascundă firea şi gândul prin vorbe pe placul mulţimii până îşi atinge scopurile, aşa cum recomandă Machiavelli în *Principele.* Ideea nu este atât de îndepărtată de parvenirea prin orice mijloace a omului de jos, căci se adresează Gloster, reginei: …" atât de rea e lumea, / Că uliul e mai îndrăzneţ ca şoimul" *(Richard al III-lea,* I, 3). Unii parvin prin calomnie:

Căci calomnia-i ca moştenitorul
Care se-ncuibă oriunde a pus piciorul.

Comedia erorilor, III, 1, alţii, prin falsitate, cum se întâmpla la curteni, al căror rânjet ascunde de fapt numai răutate:

…iar curtenii
Ce-şi schimbă faţa după zimbrele Regesculuı obraz, cu toţii-n inimă. Se veselesc de lucrul ce-i înnegură. *Cymbeline,* I, 1.

Făţărnicia şi linguşirea sunt combătute. Bătrânul nobil sfătuitor al lui Pericles îi demască: „Jignire-i pentru rege linguşirea"… (*Pericles*, I, 2), alţii, în sfârşit, parvin prin delaţiune, al căror prototip este un maestru ca Polonius, care o practică nu numai la curte, ci o aplică şi în familie, când dă sfaturi de iscodire a fiului său trimis la studii, de „Momeală vicleşugurilor tale; / Agată adevărul ca pe-un peşte" *(Hamlet,* II, 1).

Banul, atât de apreciat în epoca elizabetană, este văzut de Shakespeare în partea sa malefică. Când Romeo plăteşte cu aur otrava ce-i aduce tragicul sfârşit, îl consideră „otravă a sufletelor", capabil să facă

„Multe crime": „Otravă eu îţi vând şi nu tu mie!" (*Romeo şi Julieta,* V, 1). În *Richard al III-lea*, II, 2, temelia relaţiilor dintre oameni este întemeiată numai pe interes pecuniar, Cloten corupe slujnicele din jurul Imogenei cu aur, ridicându-i osanele pentru forţa sa distructivă asupra atitudinilor morale:

Cu aur poţi deschide orice uşă Ades aşa-i, şi pe-ai Dianei paznici Îi face aurul necredincioşi

De lasă pradă în mâinile braconierilor. Pe omul vrednic poate să-l ucidă.

Iar pe tâlhar îl poate mântui.

Cymbeline, II, 3.

În vremea lui Shakespeare, se acordă o mare importanţă îmbrăcăminţii. Atât burghezul parvenit cât şi familia sa, curtea şi aristocraţia ţineau foarte mult la o costumaţie cât mai înzorzonată, căutând să-şi etaleze bunăstarea, dar şi rangul nobiliar, sau poate, din partea burgheziei, numai veleitatea aristocratică. Critica lui Shakespeare este plină de judecată. Simonides este contradictoriu. El insistă asupra necesităţii fastului în menţinerea demnităţii, inspirat poate de moravurile reginei şi ale curtenilor ei, declarând fiicei sale:

Cum ne-ngrijit, păleşte-un juvaier, Uitaţi! şi regii, fără slavă pier.

Pericles, II, 2

pentru ca la apariţia lui Pericles în haine sărăcăcioase, să facă consideraţii contrare:

Deşert e gândul şi lipsit de minte când judeci omul după-îmbrăcăminte! *Pericles,* II, 2.

Cloten, înfuriat că nu i se dă cinstirea pe care o arată veşmântul său: „Nu mă cunoşti după veşmânt?” (*Cymbeline*, IV, 2), primeşte replica plină de dispreţ a lui Guiderius, că nu-l cunoaşte nici pe el, nici pe croitorul care:

Făcutu-ţi-a veşmânt, iar el pe tine Acum te face om. (II, 2).

Discuţia clovnului cu Autolycus privind *relaţia haine-sânge-albastru* este plină de umor: „Vezi aceste haine? Spune că nu le vezi şi că nu mă crezi totuşi nobil din născare. Ai face mai bine să spui că aceste haine nu sunt nobili din născare. Zi-i nu şi încearcă să vezi dacă nu sunt nobil din născare”. (*Poveste de iarnă,* V, 2).

Între alte trăsături ale epocii, surprinse în policroma frescă shakespeareiană, menţionez *tendinţa la zeflemisire* (*Mult zgomot pentru nimic,* I, 1), *persiflarea instituţiei familiale* şi *proferarea libertinajului erotic* de către

Bastardul din *Regele Ioan* şi Leonato din *Mult zgomot pentru nimic,* I. 1.

În scop de divertisment, la bâlciuri, în Anglia, erau prezentaţi indivizi cu diferite malformaţii congenitale, menite să înfierbânte imaginaţia aprinsă a locuitorilor. Când măscăriciul Trinculo din *Furtună* (II, 2) dă peste Caliban adormit, îl ia drept peşte, făcând socoteală ce bani ar câştiga cu el dacă l-ar duce la un bâlci din Anglia şi l-ar prezenta ca o curiozitate: un indian mut.

Grija treburilor publice o poartă conducătorii. Ei nu rămân indiferenţi faţă de ceea ce se întâmpla; remarcând dificultatea rangului lor, unul doreşte să renunţe la baldachinul regal:

...la al cărui căpătâi veghează grijă, teama şi trădarea" (*Henric al VI-lea,* p. III-a, II, 5), altul îşi surghiuneşte fiul iubit, ceea ce îi aduce mari chinuri sufleteşti (*Richard al II-lea,* I, 3), Cleopatra arată cum asupra conducătorului se răsfrânge greşeala obştească (*Antoniu şi Cleopatra,* V, 2).

Regele, înainte de a fi stăpânul pământului şi al supuşilor săi, este, mai presus de orice, om. De aceea Shakespeare îl prezintă adesea în condiţia sa umană, luându-i de pe umeri hlamida şi coborându-l de pe tron. Richard al II-lea, obosit de obligaţiile ce se cer rangului său, exprimă net această dimensiune umană:

Lipsiţi-mă de slava voastră: fastul, şi protocolul, toate-s doar batjocuri.

Mănânc ca voi, râvnesc, ori simt durerea, Nevoia de prieteni ca şi voi

Când sunt aşa, înseamnă că sunt rege?

Richard al II-lea, III, 2.

Războaiele sunt pricinuite de „sfada regilor", iar cei ce suportă vătămarea acestora sunt oamenii de rând. Aspiraţiei acestora: pacea, pacea permanentă, se face ecou Shakespeare prin mesajul eroilor săi (*Regele Ioan,* II). Pentru a realiza idealurile omenirii de totdeauna: pacea şi înţelegerea, Gonzalo (*Furtuna,* II, 1) mărturiseşte dorinţa, dacă ar fi stăpân pe insula lui Prospero, să întemeieze

acolo un stat utopic, ale cărui legi să fie liber consimţite de cetăţeni. Republica lui Platon, utopia lui Thomas Morus, spiritul vremii stau la temelia utopiei lui Shakespeare.

Idealul uman al Renaşterii engleze, al epocii sale, se poate reconstitui din elemente realiste şi sensurile umaniste cu care sunt dotaţi diferiţii săi eroi.

Talbot glorifică patriotismul, cinstea şi vitejia în persoana ducelui de Bedford, mort după o rană căpătată în lupta de la Rouen: „Soldat viteaz ca el mai rar a fost, cu inima mai nobilă şi dreaptă14 (*Henric al VI-lea,* p. III, 2).

Fratele Lorenzo, combătând gândul sinuciderii care-l stăpâneşte pe Romeo, schiţează omul Renaşterii: „De ce să ocărăsti pământul, cerul şi naşterea-ţi?”, ce s-au unit în persoana sa, pângărind

„Iubire, frumuseţe, spirit44, căci spiritul „ar trebui să fie podoaba trupului şi a iubirii44 *(Romeo şi Jiilieta.*

III, 3).

Calităţile etice: fapta bună, respectul ierarhiei dobândite prin cinste, concepţia panteistă a armoniei universale, microcosmosul uman reflectând macrocosmosul, ca şi concepţia epicureiană, sunt imagini ale omului integral, deosebit de concepţia religioasă după care

…ceru-mparte

Făptura omenească-n fel de trebi Al căror rost e veşnica mişcare

Şi-al căror singur scop e ascultarea.

Henric al V-lea, I, 2.

Ideile umaniste trebuie să călăuzească viaţa omului *(Cum vă place,* I, 2).

Cucerirea naturii prin ştiinţă dă aripi omului intuind titanismul. Isabela, în discuţie cu Angelo, tiranic înfăptuitor al legilor, emite previziunea că supremaţia omului asupra forţelor naturii (parcă intuind ameninţarea atomică a secolului al XX-lea) „ar înspăimânta şi pe zei44, fiindcă:

Orice slujbaş mărunt ar prăvăli

Din cerul său doar trăsnete întruna.

Măsură pentru măsură, II, 2.

Timon, în mizantropia sa, consideră că în raporturile dintre oameni în societate dispreţuieşte linguşirea şi falsitatea (*Timon din Atena,* I, 2) şi, comentând sărăcia şi bogăţia, optează pentru mulţumirea nevoiaşului şi împotriva văicărelii celui îmbuibat.

Concepţia ideală a omului este aceea de a rămâne în limi106 tele posibilului real (*Pericles,* II, 1). Imogena este idealul feminin de îmbinare a iubitei şi soţiei (*Cymbeline,* I, 4).

Firea plăcută a oamenilor naşte prietenie şi recunoştinţă (*Cymbeline,* II, 4).

Dârzenia în lupta pentru existenţă creează oarecare duritate, în vreme ce opulenţa generează laşitate. (*Zadarnice chinuri ale dragostei,* I, 1).

Suflul egalităţii oamenilor e răspândit de Imogena (*Cymbeline,* IV, 2).

Respectarea datinilor şi a obiceiurilor străvechi intră şi ea în componenţa portretului uman ideal al vremii, care rămâne îmbinarea dintre „un gentilom şi-un cărturar cu învăţătura vieţii44 (*Poveste de iarnă,* II, 2), care pune cinstea mai presus decât viaţa, meritul fiind deasupra obârşiei (*Poveste de iarnă,* IV, 3), iar măsura şi cuminţenia (*Henric al VIII-lea,* III, 2) fiind calităţi ce completează portretul fizic şi moral al omului ideal, aşa cum se desprinde din diversitatea caracterologică shakespeareiană, pe care am încercat să o trecem în revistă, ea constituind un termen de comparaţie, un preambul, o prefigurare, în acelaşi timp, a tipurilor psihopatologice, ce îşi au un loc larg într-o dramaturgie care îşi propune să fie o analiză completă şi integrală a vieţii, geniul poetului stăruind în a decanta metalul nobil din minereul insolit al vieţii umane.

Referiri medicale în teatrul shakespeareian

Da, zeilor, metehne
Ne daţi mereu pentru a rămâne oameni.
Antoniu şi Cleopatra, V, 1.

Deşi obiectul acestei lucrări constă în evidenţierea

aspectelor psihopatologice întâlnite în teatrul shakespeareian, viziunea integralistă antropologică, în orizontul căreia se înscrie, ne obligă să nu excludem informaţiile medicale, menite să ne ofere o imagine asupra medicinii în general, aspecte ale diferitelor specialităţi medicale şi asupra terapeuticii. Medicina este o ramură a antropologiei, ştiinţă a omului integral; psihiatria fiind o ramură a medicinii, ce are drept obiect descrierea şi tratamentul bolilor mintale ale omului. Medicina, inclusiv psihiatria, este indisolubil legată de celelalte discipline antropologice: sociologia, psihologia, etică, etnologia, istoria, teoria culturii. Această viziune de ansamblu oferă raţiune acestui capitol, ca şi celor precedente.

O altă raţiune a acestui studiu îl constituie faptul că în imensa bibliografie shakespeareiană, lucrările privitoare la aspectele medicale întâlnite în dramaturgia stratfordianului sunt foarte rare, iar dintre acestea, acelea ce tratează problemele psihiatrice se reduc la câteva, cu circulaţie redusă, cum ar fi lucrarea postumă din 1906 a dr. Moyes, practician generalist din Ayrshire (cf. 2, p. 290 – 296), volumul doctorului A. Adnes (2) şi foarte interesantă carte a lui R.R. Simpson (147). În rest, este adevărat, numeroase articole, scrise mai ales de practicieni şi teoreticieni psihanalişti, publicate în reviste de specialitate cu o circulaţie mai restrânsă. Unul din clasicii psihiatriei franceze, E. Regis, a ţinut discursul de deschidere la Congresul medicilor alienişti şi neurologi din 1902, în care a făcut o analiză psihiatrică a operei lui Shakespeare, calificându-l „cel mai mare dintre maeştrii în psihiatrie dramatică care a fost vreodată44 (cf. 2, p. 8). Am împrumutat de la Regis expresia de *psihiatrie dramatică,* cu intenţia de a o repune în circulaţie şi de a-i restabili sensul originar.

Citez după R.R. Simpson (147, p. 3), următoarele date statistice: peste 450 de referinţe medicale majore distribuite astfel: în comedie: 116, în piesele istorice: 132, în tragedii:

182, în poezii: 25, realizând un total de 455 de

informaţii. Adăugând şi referinţele medicale minore, acelaşi autor găseşte un total de 712 itemuri, clasificate după cum urmează: aforisme medicale: 50, metafore medicale şi similare: 130, folclor medical şi zicători-proverbe: 50, anatomie şi fiziologie: 26, descrieri clinice: 80, femeie şi căsătorie: 48, sarcini şi boli ale femeilor: 28, sugar, doici, moaşe: 12, doctori, farmacişti, practicieni, şarlatani: 32, droguri şi otrăvuri: 25, moarte, moarte aparentă, suicid: 31, psihologie şi vise: 49, nevroze şi insanităţi (psihopaţii): 19, somn: 13. copilărie: 17, bătrâneţe: 18, sănătate publică şi epidemii: 25, tratamentul rănilor: 34, boli de urechi, nas şi gât: 42, ochi: 25.

Am citat aceste date statistice, pentru a evidenţia abundenţa informaţiilor medicale întâlnite şi diversitatea lor, ce acoperă aproape în întregime vastul domeniu al medicinii epocii, concepţia generală asupra bolii, etiopatogenia. descrierile clinice şi practicile terapeutice, dirijate de raţiunea faptului concret, de eficienţă.

Fără egal, Shakespeare a asimilat antropologia Renaşterii din care a derivat toată problematica umană, inclusiv cea medicală. Omul, fiinţă naturală, un produs al naturii, este alcătuit din aceleaşi elemente ca orice fiinţă sau obiect din natură. Doctrina analogiei dintre macrocosmos şi microcosmos se răsfrânge în concepţia despre om. Acesta apare ca un microcosmos, o chintesenţă a macrocosmosului, în care se reîntoarce după ce îşi încheie ciclul pământesc, idee întâlnită la umaniştii renascentişti, cu implicaţii etice remarcabile, fixând locul omului în univers şi temperând trufia individului.

O deosebită idee a antropologiei Renaşterii este aceea a corelaţiei psihosomatice, după care caracterul omului este determinat de structură, de constituţia sa somatică. Era vorba, ca şi în celelalte idei directoare, de o reluare a concepţiei antice hipocratice, transmisă amplificat prin Galen sub ceea ce este cunoscut că teoria umorală a temperamentelor. Shakespeare luase cunoştinţă de acesta, John Keys (Caius) (1510 – 1573), profesor la

Cambridge, preda medicina, adnotând textele lui Galen. Aşa se explică frecvenţa referirilor la medicină antichităţii, evului mediu şi Renaşterii, la concepţia lor medicală şi generală privind omul, la pictură portretului moral prin trăsături fizice.

În câteva piese găsim *concepţia generală a medicinii timpului.* De la început, pune sub semnul întrebării ideea acreditată în mentalitatea poporului că moartea regelui Henric al V-lea ar fi fost datorată influenţei malefice exercitate de vrăjitori prin farmece şi descântece *(Henric al VI-lea,* p. I, I, 1). Medicii timpului nu erau la înălţime. Aşa se explică invectiva ce li se aruncă indirect de bătrânul nobil Lafeu şi de către regele bolnav, care a renunţat la serviciul medicilor în tratamentul cărora a stat timp îndelungat, pierzându-şi speranţa, năzuind să se trateze cu un vraci vestit *(Totu-i bine când sfârşeşte bine,* I. 1; I, 2). Helena, fiică a unui renumit vindecător, Gerard de Narbonne, care era atât de iscusit încât „ar fi făcut să nu mai moară nimeni dintre oameni şi moartea n-ar mai fi avut ce face" (I, 1), intenţiona să meargă la Paris să aducă pentru rege, bolnav „de o bubă rea", reţetele moştenite de la tatăl său, rod al unei practici îndelungate şi înţelepte: „sunt din leacurile-acelea, ce nu dau greş, şi-aduc obşteşti foloase14, lăsate prin testament, pentru puterea lor de vindecare ce depăşeşte indicaţiile scrise:

Şi pentru acestea
E-un leac prea încercat, ce-l poate smulge Pe rege din lingoarea lui.
(I, 3).

Părăsit de medici şi de vraci, la ofertele Hélènei de a-l îngriji, regele acordă un mare preţ raţiunii, repudiind descântecele băbeşti, îndoindu-se de ştiinţa Hélènei: „Tu nu-ţi ştii arta de n-o poţi cunoaşte!", la care aceasta manifestă încredere în artă să asigurându-l că nu este stăpânit de o boală fără leac (II, 1). Ideea obligativităţii cunoaşterii bolii pentru vindecarea ei este exprimată direct în *Mult zgomot pentru nimic* (I, 1). Atitudinea antiradicalistă, conservatoare, este enunţată indirect într-o

metaforă:

Mădularul.

Când e lovit de un rău, să-l tai e moarte Mai lesne e să-l vindeci.

Coriolan, III, 1, rolul medicinii fiind acela de a prelungi viaţa (*Cymbeline,* V, 5). Se desprinde clar ideea preţuirii cunoaşterii în arta tămăduirii şi a experienţei, condusă de raţiune, a preţuirii entoiatriei, verificată de timp şi deţinută de vraci iscusiţi, de către persoane fără titluri ca tatăl Hélènei, care-i lasă acesteia drept moştenire tezaurul scris al corpului său de cunoştinţe empirice, informându-ne, astfel, şi asupra uneia dintre modalităţile de transmisiune a procedeelor populare. De remarcat, repudierea medicinii babelor redusă la descântece. Foloseşte metaforic teoria pitagoreică a reîncarnării pentru a caracteriza cruzimea lui Shylock, în al cărui trup câinesc sălăşluieşte duhul unui lup „setos de sânge" (*Neguţătorul din Veneţia,* IV, 1). Inaderenţa la o asemenea doctrină, cu implicaţii teoretice medicale, este manifestată în autoironia Rosalindei, care, la auzul odei ce i se închină, declară: „N-am mai fost pusă în rime, în halul ăsta, din vremea lui Pitagora, când eram un şobolan irlandez, lucru de care-abia mi-aduc aminte11 (*Cum vă place,* III, 2). Nu trebuie trecută cu vederea opinia despre influenţa astrelor asupra comportamentului uman, îndeosebi prin interpretarea ce se acordă unor fenomene naturale, cum sunt cele două eclipse survenite în 1605: eclipsa de lună de la 27 septembrie şi eclipsa de soare de la 2 octombrie. Fondul de credinţe şi superstiţii, ce ţine de mentalitatea primitivă populară, se manifestă în asemenea situaţii, generând adevărate psihoze colective tranzitorii. Gloucester interpretează eclipsa de lună, tocmai datorită acestor manifestări, ca prevestitoare de rele, Edmund socotind-o prostie a oamenilor…" ne apucăm să învinuim de nenorocirile noastre, soarele, luna şi stelele, ca şi cum ele ne-ar sili să fim netrebnici…", iar mai departe exclamă, totuşi temător: „O, eclipsele astea nu prevestesc decât discordii!" (*Regele Lear,* I, 2).

Se poate presupune că dramaturgul cunoştea opera lui Galen şi Paracelsus, pe care îi citează. Este adevărat, îi citează nefavorabil, când medicina oficială este discreditată de succesul celei neoficiale, acolo unde cea dintâi eşuase: vindecarea regelui de către Helena. Lafeu şi Parolles resping medicii oficiali:

Lafeu: Să fim lăsaţi lin pace de savanţi!

Parolles: Şi eu ziceam. De toţi Galenii şi Paracelsii! Lafeu: De toţi savanţii get-beget…

Totu-i bine când sfârşeşte bine, II, 3.

Menenius consideră o veste bună mai folositoare pentru sănătatea sa şubredă, decât „reţeta cea mai bună din Galenus", care nu-i apare „decât o şarlatanie şi atât de bună ca apa din care se adapă caii" (*Coriolan,* II, 1).

De unde putea avea dramaturgul informaţii atât de ample şi competente privind fundamentala idee a umoralismului antic şi renascentist, cu toate derivatele sale psihomedicale, dacă n-ar fi cunoscut direct sau prin intermediul altora concepţia ironizatului Galen? în antropologia să nu se poate dispensa de umoralism, teorie ce îi furnizează explicaţii suficiente în descifrarea temperamentului, constituţiei, caracterului şi a patogeniei bolilor mintale.

În panegiricul făcut de Marcus Antonius lui Iuliu Cezar (*Iuliu Cezar,* V, 5) identifică umorile cu elementele, care unite într-un anumit fel, într-o anumită proporţie, i-au determinat firea, l-au definit ca om, i-au evidenţiat umanitatea. Corelaţia somato-psihică, dependenţa psihică de cea corporală, efect al combinaţiei cantitative a umorilor, ca şi încercarea de corectare a acestui efect prin intervenţie în aportul de elemente. este afirmată în termeni fără echivoc:

Cât trupu-mi va posti, banchet dau minţii. Cei graşi sunt slabi de cap. Mâncarea multă Dobânzi dă cărnii; duhului – bancrută.

Zadarnice chinuri ale dragostei, I, 1.

Această interdependenţă somato-psihică este expusă în termeni clari în discuţia dintre Cezar şi Antoniu, unde

caracterul psihic apare ca dependent de structura somatică. Fără îndoială, inspiratorul, în cazul de faţă. a fost Plutarh, ce a vehiculat ideea în atractivele şi mult cititele sale *Vieţi paralele ale oamenilor iluştri,* din care citez pentru comparaţie vorbă lui Cezar: „nu mă tem eu de oamenii aceştia graşi şi pieptănaţi frumos, ci de cei galbeni şi slabi" (*Plutarchos – Vieţile paralele ale oamenilor iluştri,* trad. M. Jakotă).

Cezar declară:

În preajma mea doresc doar oameni graşi, Cu feţe lucitoare, care noaptea

Dorm bine. Cassius arată, uite-l.

Sfrijit. Gândeşte mult. Asti oameni nu-mi plac…

…O, dac-ar fi mai gras! Nu-mi este frică… De nimeni altul, ca de uscăţivul de Cassius…

…Citeşte mult, prea mult observă, ochiu-i Pătrunde-adânc în faptă omenească…

Iuliu Cezar: I, 2.

Îi completează portretul moral şi cu alte trăsături schizotime: asociabil, nu-i place muzica, distimic, invidios, neliniştit.

Aspectul fizic este în indisolubilă legătură şi cu alte aspecte ale vieţii psihice, îndeosebi cu cele afective, cum ar fi iubirea. Descriindu-i-se înfăţişarea Octaviei, soţia lui Antoniu, Cleopatra se autolinişteşte fiind sigură că:

…Glasul

Cel stins şi talia pitică, nu pot Iubire să inspire.

Antoniu şi Cleopatra, III, 3.

comentând mai departe legătura dintre aspectul feţei şi psihic;

Chipul când îl au rotund Femeile sunt proaste. III.3.

În seria corelaţiilor somato-psihice, unele aparenţe pot fi înşelătoare, şi încă destul de elocvent; acest fapt se observă în corelaţia dintre expresia mimică şi caracter:

Vorbeşte ca unul care n-are ştire că faţa blândă-ascunde viclenie. *Pericles,* I, 4.

Alteori expresia mimică traduce o stare emotivă puternică, o suferinţă sufletească sinceră, aşa cum apare

chipul nefericitului Romeo îndurerat la ştirea morţii soţiei sale:

Eşti palid şi-ncruntat şi ochii tăi Lucesc, parcă prezic nenorocire. *Romeo şi Julieta,* V, 1.

sau ceva mai departe:

…Nu pot să-l las, privirea mă-nspăimântă. (V, 3).

În general, îngrijirii bolnavilor se devotează, în afara medicilor, ordine călugăreşti, cum ar fi cel al franciscanilor, relatare însoţită şi de unele informaţii privind măsurile de carantină în caz de ciumă:

M-am dus să-mi iau tovarăş pe un frate Desculţ din tagma noastră, care aici

Grijeşte pe bolnavii din oraş; Am dat de el dar străjile cetăţii

Ne-au bănuit c-am cercetat o casă De-o molimă urâtă bântuită.

Şi ne-au oprit, nu ne-au lăsat să trecem…

…Nici n-am găsit un om să ţi-l aducă, (răvaşul) Aşa de mult se tem de ciumă toţi…

Romeo şi Julieta, V, 2.

În timpul regelui Henric al V-lea s-a emis o lege prin oare biserica, deţinătoare de mari averi lăsate de credincioşi, avea obligaţia să subvenţioneze o parte din cheltuielile pentru armată, dar să dăruie din aceste venituri, o parte pentru săraci, bătrâni, bolnavi şi să întreţină o sută de spitale:

Iar pentru alinarea celor vârstnici Sărmani, bolnavi, ne-nstare de-a munci. Spitale-o sută bine înzestrate.

Henric al V-lea, I, 1.

Informaţiile medicale utilizate de Shakespeare au o remarcabilă varietate şi valabilitate, de-a dreptul surprinzătoare, pentru epoca lor de circulaţie.

Datele privind *ereditatea* sunt demne de relatat. Tot ceea ce are Helena bun, trupesc şi sufletesc, a moştenit de la tatăl său: „şi-a moştenit deci cinstea şi bunătatea şi-a desăvârşit-o” (*Totu-i bine când sfârşeşte bine,* I. 1). Dar şi viciile, defectele se moştenesc. La acuzaţia adusă de Cezar Octavian lui Antoniu, în faţa lui Lepidus, că duce o viaţă

desfrânată în Egipt: trândăvie, beţie, orgii, desfătări, bătăi cu derbedeii, încât… „Antoniu îmi pare astăzi / un rezumat al viciilor toate / fiind în stare să-şi cumpere o plăcere c-un imperiu14, Lepidus îl apără, atenuează această acuzaţie, socotind că aceste păcate nu-i pot răpi orice merit, invocând moştenirea acestora şi nu dobândirea lor: „le-a primit cu sângele-i", materializând oarecum această forţă purtătoare a caracterelor fizice şi psihice în sânge *(Antoniu şi Cleopatra,* I, 4). În discuţia dintre Constance şi fiul ei Arthur, nepot al regelui Ioan, aceasta, pentru a-i demonstra dăruirea prin naştere a unei înfăţişări alese, asemănătoare crinilor şi trandafirilor în floare, descrie în contrast aspecte caracteristice ale 114 malformaţiunilor congenitale, considerându-le o necinste, o vinovăţie a aceleia ce le-a produs, menţionând totodată, poate, şi consecinţele anoxemiei cerebrale la o naştere dificilă, căznită:

Constance: …dac-ai fi

Hid, slut – ocar-a pântecului meu Plin de scârboase pete şi prihane.

Şchiop, caraghios, pitic, negru, căznat (prodigious) Bălţat de groaznice pecingini şi

De semne care-ţi vatămă privirea…

Regele Ioan, III, 1.

Cea mai discutată dintre problemele de fiziologie este aceea privitoare la *circulaţia sângelui,* Shakespeare fiind un precursor al lui Harvey, deşi circulaţia sanguină fusese observată şi relatată de şervet mai înainte. În mai multe piese se găseşte menţionată, ceea ce denotă că ideea circulă, că făcea parte din patrimoniul ştiinţei medicale orale din acea vreme. Ideea că încetineala circulaţiei sângelui în vene este răspunzătoare de starea melancolică, iar rapiditatea de starea euforică, transportând umori ce îngroaşe sau subţiază sângele, este menţionată în 1595 – 1596:

Sau dac-un duh posac, melancolia Clocindu-ţi sângele l-ar îngroşa El care curge gâdilici prin vine

Făcând ca râsul, un nerod, să joace în ochii tuturor…

Regele Ioan, III, 3.

În 1593 – 1594, întrebuinţează sub formă de metaforă comparativă circulaţia neîntreruptă şi tumultuoasă a sângelui:

De-a pururi marea cerul îl frământa şi sângele nu-l poţi zăgăzui.

Zadarnice chinuri ale dragostei, IV, 3.

În fabula răzvrătirii membrelor împotriva burţii (1606 – 1607), simbolul mădularelor rebele fiind poporul, iar al burţii senatul, expune limpede ideea circulaţiei sângelui, fiziologia acestuia în nutriţia întregului organism, a inimii şi creierului prin reţeaua de vase care împânzeşte tot corpul:

...Prieteni dintr-un trup

E-adevărat că eu primesc întâia întreaga hrană ce vă ţine-n viaţă.

E drept să fie-aşa: eu sunt hambarul 115

Şi atelierul corpului întreg. Gândiţi-vă: prin sângele din vine Trimit ce-i trebuincios să aibă

Şi curtea, inima, şi-naltul tron, Unde domneşte creierul, stăpânul. Prin coridoare lungi şi prin cotloane Câte cuprinde trupul, se strecoară Sucul cerut de nervul cel mai tare, De vina cea mai fină!

Coriolan, I, 1.

Circulaţia sângelui, a substanţelor ce pătrund şi care sunt răspândite cu rapiditate în întreg organismul, este descrisă, la 1603, în *Hamlet* (I, 5), de către Fantomă, care explică dispersiunea pe cale sanguină a sucului de cucută turnat în urechi, producând în final îngroşarea, coagularea sângelui. Motorul întregii circulaţii este inima, aşa cum relatează în descrierea chipului într-o moarte naturală, paliditatea facială fiind urmarea retragerii sângelui în inimă, spre deosebire de chipul într-o moarte violentă (prin spânzurare) unde sângele stagnează în extremitatea cefalică, faţa fiind roşie-albăstrie (*Henric al VI-lea,* p. a II-a, III, 2).

O remarcabilă concepţie fiziologică este aceea a *influenţei abundenţei şi lipsei asupra sănătăţii,*

considerând, paradoxal, însă în deplin acord cu ultimele date ale ştiinţei epocii noastre, că extremele sunt de condamnat şi că, pentru a prelungi viaţa, se recomandă moderaţia: „cei ce sunt sătui că au prea mult, sunt tot atât de bicisnici ca şi cei ce se sting că nu au de niciunele. Şi atunci nu este micşor norocul să te găseşti în starea cea de mijloc. Cu belşugul ieşi curând la părul alb. Cu calicia trăieşti mai mult" (*Neguţătorul din Veneţia,* V, 1).

Găsim presărate în piesele lui Shakespeare date de *obstetrică şi ginecologie.* Naşterea ca fenomen fiziologic. Regina naşte în dureri, pândită de marile primejdii ale morţii, o fată, viitoarea regină Elizabeta, fiind moşită de o bătrână doamnă, care pretinde o sumă respectabilă pentru aceste servicii (*Henric al VIII-lea,* V, 1). Cunoştea faptul că o emoţie puternică şi prelungită poate produce contracţii uterine şi naştere prematură şi a folosit-o admirabil explicând această informaţie. Regina Hermiona, soţia lui Leontes, care o bănuia de adulter, are o asemenea naştere:

De-atâta chin şi spaimă, cum în veci N-a suferit o doamnă mai cumplite, Ea a născut înainte de soroc.

Poveste de iarnă, II, 2.116

Combaterea sterilităţii feminine era un fapt de preocupare al epocii. Nu exista un procedeu empiric.

Schimbarea unei asemenea stări s-ar putea produce după o veche credinţă şi anume, dacă se atinge îmbrăcămintea femeii sterile în timpul unei alergări în cinstea unui zeu, ceea ce solicită Cezar lui Antoniu:

Ascultă, Antoniu, nu uita în goană Calpurniei să-i atingi veşmântul.

Este Credinţa din străbuni că o femeie Neroditoare scapă de blestemu-i Veşmântu-i dând e-atins în sacra cursă. *Iullu Cezar,* I, 1.

Psihologia vârstelor şi devierea spre anormalitate a fiecăreia dintre cele şapte etape pe care le parcurge fiinţa umană, sunt sintetizate de Jacques (*Cum vă place,* II, 7): prune-neliniştit, şcolar-leneş, adolescent-îndrăgostit, militar-arţăgos şi dornic de a cuceri gloria, adultmâncăcios şi cu judecată cumpănită, bătrân-lipsit de vlagă, ce-şi

îngrijeşte suferinţele trupeşti cu resemnare, şi în final, senilinfantilizat, fără memorie şi cu simţurile tocite.

Unele aspecte medicale ale acestor vârste sunt surprinse cu un deosebit simţ de observaţie. Aflăm, din gura doicii Julietei, cum se făcea înţărcarea sugarilor, punând pelin (absint) pe sfârcul mamelei:

Când a gustat pelinul ce-l pusesem Pe sfârcul ţâţei şi-l găsi amar.

Să fi văzut cum s-a zborşit micuţa şi cum la harţă s-a luat cu sânul! *Romeo* şi *Julieta,* I, 3.

Abordează cu o inegalabilă acuitate permanenta problematică a adolescenţei. Puberul Mamilius, în care hormonii răzvrătiţi trezesc instinctul sexual, dezvoltându-i caracteristicile psihologice ale vârstei: îndrăzneli, aluzii, galanterii şi impertinenţe erotice în limbaj. Hermiona, care doreşte să se debaraseze temporar de el, dându-l în grija unei Doamne pe care Mamilius o respinge, preferând o altă Doamnă, îşi motivează astfel refuzul:

Mamilius:

Mă strângi prea tare-n braţe şi-mi vorbeşti. Ca unui copilaş. Tu-mi placi mai mult!

Mamilius duce cu Doamnele o discuţie cu aparenţe absurde, trădând dorinţi sexuale şi temeri de consecinţa satisfacerii acestora, când se fac aluzii la deformarea reginei, urmare a sarcinii:

Întâia Doamnă:

Regina, maica ta se rotunjeşte.

Vom saluta-n curând, prinţ nou-născut, şi-ai să mai vrei să ne jucăm atunci, Dar vrea-vom noi?

Poveste de iarnă, II, 1.

Păstorul, tatăl adoptiv al Perditei, monologhează asupra vârstei primejdioase a pubertăţii şi adolescenţei, în termeni ce evidenţiază bizarele excese ale acestei ingrate vârste, dorind să o înlocuiască printr-un somn profund, pentru a feri părinţii de mari griji şi copiii de nefaste urmări: „Aş fi vrut ca între zece şi douăzeci şi trei de ani să nu mai existe vârsta sau măcar tineretul să doarmă toată vremea un somn neîntrerupt... Fiindcă în tot răstimpul

ăsta nu se ivesc decât târfe însărcinate, care îi sâcâie pe cei bătrâni, se ţin de furtişaguri şi de încăierări. Ia te uită! Numai nişte capete înfierbântate de nouăsprezece – douăzeci de ani pot ieşi să vâneze pe o vreme ca asta" (*Poveste de iarnă,* III, 3).

Autorul evocă experienţa propriei sale pubertăţi, cu nebuniile ce le-a generat, cu necazurile pe care le-a pricinuit părinţilor şi sieşi. Fiind la vârsta adultă cu judecată cumpănită, condamnă vârsta critică, doreşte să uite, căci suferinţele sale au fost atât de mari, încât nu-i mai acordă înţelegere, o ignoră voit, scufundând-o în bezna uitării.

Asociind vârstele patologiei, Shakespeare sinonimizează tinereţea *sifilisului* şi bătrâneţea *podagrei,* felul de viaţă reflectându-se în aceste suferinţe. Exprimă dorinţa ca una să fie antidotul celeilalte, însă, din păcate, efectele amândurora se cumulează accentuând suferinţa, îndemnându-ne să vedem în această descriere şi manifestările dureroase şi articulare ale *tabesului* (meningo-radiculită sifilitică cu tulburări trofice):

Falstaff… Parcă poţi despărţi bătrâneţea de lăcomie sau tinereţea de destrăbălare? Podagra însă o supără pe una şi frenţea pe cealaltă;…Ce bine ar fi să se mănânce ca vârcolacii: frenţea să mănânce podagra, şi podagra frenţea, amândouă îşi bat joc de degetul meu cel mare de la picior…

Henric al IV-lea, p. II-a, I, 2.

În acelaşi loc, descrie admirabil *stigmatele fizice şi psihice ale bătrâneţii:* ochii urduroşi, chipul zbârcit, părul alb, obezitatea, scăderea forţei musculare, mersul greoi, glasul disfonic, dispneea cardiopulmonară şi mintea de copil.

În starea conflictuală generată de psihologia vârstelor, asistăm la dispută dintre regele Richard al II-lea, tânăr, infatuat, dornic de mărire, de glorie, de laude, de linguşiri, gata de harţă şi unchiul său John de Gaunt, duce de Lancaster, care pe patul de moarte îl înfruntă, căutând să-i insufle idealurile etice de cinste, demne de un

adevărat monarh, pe care Richard le respinge considerându-i sfaturile drept aiureală a bolii şi a bătrâneţii:

Richard: Să piară bătrâneţea nesărată.

Căci este tocmai bună pentru groapă York: Măria-ta, vorbirea lui s-o pui

Pe seama bolii şi a vârstei lui.

*Richard 1*1, 1.

Remarcabilă este şi o altă observaţie în psihologia vârstei: dorinţa bătrânului de a muri la locul naşterii. Camil, aflat de aproape un deceniu şi jumătate în Boemia, la curtea lui Polixen, doreşte să se întoarcă în Sicilia, nu numai pentru că regele a trimis după el, dar şi pentru că este cuprins de nostalgie, simţământ de chemare irezistibilă spre locurile natale: „Nu mi-am văzut ţara de cincisprezece ani. Şi cu toate că mi-am irosit viaţa printre străini, aş vrea să-mi odihnească oasele acolo41 (*Poveste de iarnă,* IV, 1).

Asupra *bolilor infecţioase* şi *parazitare* găsim informaţii numeroase, cele mai preţioase fiind acelea ce au drept subiect sifilisul şi ciumă. Că boală parazitară cunoscută este menţionată malaria. Cassius relatează un acces de *malarie* (sau poate de *bruceloză),* ce l-a cuprins pe Cezar în Spania: tremurul, paliditatea, gemetele, setea:

Alt dată-n Spania, zăcând de friguri, Fiorii îl zgâlţâiau atât de tare

Că mă uitam cum tremură. Dar Zeul, Să tremure ştia. Mişelul sânge Fugise de pe buzele-i şi ochiul.

Ce lumea ţine-n spaimă, se stinsese, Îl auzeam gemând şi strigând:

„Titinius, dă-mi apă".

Iuliu Cezar, I, 2.

Ducele de Buckingham povesteşte întâlnirea, la care a asistat, dintre Francisc I şi Henric al VIII-lea, pe care nu a putut-o urmări suficient deoarece „zăcea de friguri" şi era „învins de boală". *Sifilisul* făcea ravagii. Era boala vremii. Importată sau recrudescenţă a unei vechi afecţiuni, pătrunsese în păturile sociale de jos, de mijloc şi de sus.

Regii sau înalţii prelaţi erau atinşi de acest flagel. Shakespeare îi face o luxuriantă prezentare.

În discuţia dintre năstruşnicul gentilom Lucio şi alţi doi gentilomi, primul vorbeşte despre bolile venerice, despre contagiunea lor. Astfel, văzând codoaşa unei case de toleranţă exclamă: „Ia te uită, vine Doamna tuturor desfătărilor!... Sub acoperişul ei m-am ales cu boli destule iar mai înainte amintise şi despre contagiunea pe cale bucală a bolii: „voi face în aşa fel, să nu beau niciodată după tine" (*Măsură pentru măsură,* I, 2), făcând aluzii la casele de toleranţă existente şi la legiuirea de a închide pe cele mai rău famate din mahalalele Vienei, permiţându-se menţinerea celor din centrul oraşului, codoşii schimbându-şi locul. Astfel, Doamna Trecută ţine „o baie de aburi, care este, aşa socot eu, o casă foarte defăimată"... Emblema caselor de toleranţă erau prunele afumate. Alţi codoşi ţineau crâşme, sub firma cărora îşi mascau meseria, şi cu toată legislaţia împotriva unei atari ocupaţii codoşlâcul era acceptat neoficial, altfel ar fi trebuit „să aresteze pe toţi tinerii din oraş, poliţaiul închizând ochii pentru câţiva gologani şi mulţumind toată lumea" (II, 1). Pentru a suprima desfrâul, ce a devenit obştesc, trebuie îndepărtate şi celelalte surori ale sale: îmbuibarea şi băutura (*Măsură pentru măsură,* III, 2).

Atmosfera lupanarelor, cu întreg cortegiul de prostituate, codoaşe, codoşi, clienţi obişnuiţi şi sifilis, este descrisă în *Pericles,* IV, 2. Marina este cumpărată de Boult, sluga unui codoş, de la piraţi, în scopul de a o prostitua şi a o transforma într-o sursă de venituri pentru josnicii traficanţi.

Codoaşa: Niciodată n-am stat atât de prost cu fetele. N-avem decât trei nenorocite şi fac şi ele ce pot; din pricină că lucrează prea mult, sunt aproape putrede.

Codoşul: Să facem, iar, rost de prospătură, oricât ne-ar costa. Dacă-n meseria noastră nu pui sârguinţă, n-ai să câştigi niciodată nimic.

După ce comentează suferinţa gravă de care sunt atinse 120 curtezanele lor, Boult, însărcinat cu reclama de

atragere a clienţilor, vesteşte că vor avea vizitatori, identificând pe unul dintre aceştia, un francez, cu boala, cu simptomele sifilisului.

Boult: Dar, stăpâna, îl ştii pe cavalerul franţuz, ăla pe care de-abia-l mai ţin balamalele? Codoaşa: Cine? Monsieur Veroles?

Boult: Da, la strigarea mea, a-ncercat o săritură, dar asta l-a făcut să ţipe de durere…

Codoaşa: Bine, bine. În ceea ce-l priveşte, şi-a adus boală aici: nu face decât s-o mai aducă o dată”…

Pericles, III. 2.

În convorbirea dintre slujitorii cămătarului şi Nebun (*Timon din Atena,* II, 2) se aminteşte iar despre casele de toleranţă, dinlăuntrul cărora prostituatele răspândeau sifilisul. Întrebat ce-i mai face stăpâna sa, cămătăreasă, Nebunul răspunde, făcându-le şi o urare: „Se aţine gata cu apă fiartă ca să opărească cocoşei ca de-alde sfrânţiile voastre. Mult mi-ar plăcea să vă umpleţi de doamne-ajută în mahalaua cu felinare roşii”. Iar atunci, când Phrinia şi Timandra, iubitele lui Timon, îi solicită bani oferindu-se să facă orice pentru acest dar, Timon, în accesul său mizantropic, le azvârle blestemul de a răspândi mereu sifilisul, descriind amănunţit simptomele acestei boli: astenia, durerile osoase, pareza laringiană, parapareza, leziunile cartilagiului nazal, pelada, durerile fulgurante, sleirea fizică şi psihică:

Timon: însămânţaţi de-a pururi frenţea!

Băgaţi-o în ciolanele de om, Cosind ţurloaiele şi înmuind, Puterea călăreţului! Prefaceţi

Ce glas are – un clănţău în horcăit”.

…ologiţi

Pe famenul ce-afuriseşte carnea, Cu toate că nu crede-n spusa lui.

Jos nasul! La pământ cu el – cu nasul A cărui nări adulmecă întruna.

Spre al său folos, din bunul tuturor, Lăsaţi-l chel pe laşul cu zulufi.

Iar pe războinicul fălos, dar teafăr Umpleţi-l de

dureri; pe toţi umpleţi-i. Ca prin lucrarea voastră să secaţi Izvorul vârtoşeniei.

Timon din Atena, IV, 3.

Nu este exclus ca, în *Henric al VIII-lea,* în scena justificării divorţului, Shakespeare să fi invocat sifilisul reginei, manifestat prin avorturi spontane sau moartea nou-născuţilor. 121

Regele Henric:

…al soaţei mele pântec

Mormânt încrâncenat şi trist să fie Mlădiţelor de parte bărbătească;

Ori *toţi coconii ei s-au stins pe dată* – Sau după ce au tras odată-n piept Văzduhu-acestei lumi. (II, 4).

Unele *boli neurologice* sunt menţionate episodic. *Parapareza* Katarinei, regină despărţită de Henric al VIII-lea, din motivele menţionate mai sus, ar putea fi consecinţa unei *mielite* sau *mieloradiculite specifice (tabes).* Slujitoarea Patience îi descrie starea caşectică:

…Vezi.

Cum s-a schimbat la faţă dintr-odată? Obrazul e prelung; cât e de pală

Şi cât de rece! Parcă a cuprins-o

Un ger al morţii. Şi priveşte-i ochii!…

Henric al VIII-lea, IV, 2.

Mai înainte, Katarine îşi descrisese faţă de uşierul Griffith senzaţia de greutate în picioare şi dificultate în mers:

Bolnavă sunt de moarte, Picioarele, ca nişte ramuri grele.

Se lasă spre pământ, de parc-ar vrea să-şi lepede povara.

Henric al VIII-lea, IV, 2.

În iscodirea solului de către Cleopatra pentru a căpăta ştiri despre Octavia, sora lui Cezar, şi soţia lui Antoniu, se descrie tulburarea de mers, *paraplegia* Octaviei.

Solul:

O văzui la Roma

Umblând între Antoniu şi Cezar.

…Mi s-a părut că se târăşte. Mersul Său statul ei sunt una. Nu arată Decât un trup neînsufleţit. Statuie, şi nu fiinţă vie pare.

Antoniu şi Cleopatra, III, 2.

În discuţia dintre primul judecător al ţării şi Falstaff, chemat să dea socoteală pentru viaţa destrăbălată pe care acesta o duce, Falstaff încearcă să abată firul discuţiei, colportând ştirea că regele Henric al IV-lea ar fi suferit o *hemiplegie* (apoplexy), opinând asupra cauzei şi mecanismului acesteia, citind pe Galen: Falstaff: …" Am mai auzit, de altfel, că maiestatea sa a fost din nou lovit de ticăloasa de dambla44…" Damblaua aceasta, după mine este un fel de toropeală, cu voia înălţimii voastre, un fel de somn al sângelui, o mâncărime afurisită44…" Toate acestea se trag din prea multă supărare, învăţătură şi harababură la creier. Am citit în Galen44… (*Henric al IV-lea,* p. II-a, I, 2).

O altă, afecţiune neurologică, *parkinsonismul,* este relatată cu un deosebit simţ al observaţiei clinice, în discuţia dintre Jack Cade, şeful rebelilor şi captivul Lord Say, acesta din urmă având drept simptome ale bolii: paliditatea feţei, scăderea forţei musculare, tremurul generalizat, inclusiv, al capului, tremur declarat drept urmare a *paraliziei* (the palsy) şi nu a fricii:

Dick: Ce te face să tremuri aşa, omule? Say: Paralizia, nu frică.

Cade: Ia uite-l cum îşi înclină spre noi capul, parcă ar zice: „să vă plătesc eu asta"…

(*Henric al VI-lea,* p. II-a, IV, 7).

Antonio, fratele guvernatorului Messinei, apărând cu mască la petrecerea din casa fratelui său, este demascat de una dintre domnişoarele de onoare din suita nepoatei sale Hero, după tremurul capului şi uscăciunea mâinii, frecvente la parkinsonieni sau în alte sindroame extrapiramidale, că tremurul esenţial:

Ursula: Cred că te-am recunoscut, eşti senior Antonio! Antonio: Nu, pe cuvânt.

Ursula: Te recunosc după felul cum datini capul. Antonio: Ca să spun adevărul caut să-l imit.

Ursula: E cu neputinţă să-l imiţi atât de bine; afară dacă eşti chiar el. Mâna asta uscăţivă e a lui, ce mai încoace şi încolo, eşti Antonio, eşti Antonio!

(Mult zgomot pentru nimic, II, 1).

Este amintită în treacăt *lombargia sciatică* sub denumirea actuală *(sciatică).*

Primul Gentilom: Care din şalele tale e mai adânc pătrunsă de sciatică?

(Măsură pentru măsură, I, 2).

Dintre celelalte specialităţi medicale menţionez două referinţe de *dermatologie.* Prima vizează *pelada,* chelia naturală, la o anumită vârstă, care este ireversibilă, făcând consideraţii în contradictoriu pe tema relaţiei: pilozitate capilară şi inteligenţă. Cu cât omul are mai puţine fire de păr în cap, cu atât are mai multă minte: „Sunt atâţia oameni care au mai mult păr decât minte", dar şi reversul:

„Cu cât e omul mai sărac cu duhul, cu atât îşi pierde mai repede părul" şi concluzia că: „pentru a-ţi recăpăta părul cum te-a chelit natura, nu-ţi mai vine niciodată timpul *(Comedia erorilor,* II, 2).

Efectul *intoxicaţiei prin cucută* se manifestă asupra pielii producând erupţii asemănătoare celor leproase, respingătoare, cu numeroase cruste infectate, ca într-un *psoriazis, o eczemă umedă* sau o *erupţie pemţigoidă.*

Fantoma:

…şi pielea, ca de lepră Scârboasă, pe loc s-a scorojit
Cu zgăibi mustind puroaie ca un rapăn.

Hamlet, I, 5.

O interesantă remarcă *endocrinologică* şi alta *teratologică* întâlnim într-o altă piesă. În regiunile muntoase se găseau foarte mulţi guşaţi, boala fiind endemică prin lipsa de iod a solului şi, ca urmare, produsă de insuficienţa tiroidiană, cu deformare a glandei, ceea ce oferă prilejul unei descrieri plastice a aspectului acestor bolnavi, alături de care descrie şi brahicefalia exprimată indirect de scurtarea gâtului:

Gonzalo:

…Când eram copii.

Cine credea-n muntenii cei guşaţi la taurii, la gât cu pungi de carne?

Sau cine-ar fi crezut că sunt şi oameni cu capul prins de piept?

Furtuna, III, 3.

Se întâlnesc informaţii interesând şi alte specialităţi ale medicinii, însă nu vom insista asupra lor, oprindu-ne pentru a releva unele date din *psihologia muribundului,* altele foarte interesante de *medicină legală,* încheind cu aspecte ale *tratamentului bolilor* în general.

Psihologia muribundului este surprinsă în ipostaza de anxietate, de frică însoţită de vorbire incoerentă. Aegeon declară: „De frica morţii aiurez" *(Comedia erorilor,* V, 1) sau de presimţiri, teamă şi suspiciune, inspirate de atmosfera macabră, în care Julieta va trebui să se joace de-a moartea, cu ajutorul drogurilor somnifere, în incinta cavoului:

…Ah! reci fiori

Mă furnică prin vine, ca şi cum Căldura vieţii m-ar lăsa de-acum… *Romeo şi Julieta,* IV, 3.

Dar şi ipostaza de euforie preexitală este exprimată lucid.

Romeo:

De câte ori nu-s oamenii mai veseli în pragul morţii!

Romeo şi Julieta, V, 3.

O atitudine asemănătoare manifestă Cleopatra, după moartea iubitului ei Antonio. Se simte volatilizată, desprinsă de greul corset al trupului:

Sunt numai foc şi aer, las în urmă şi lepăd elementele greoaie…

Guiderius:

Că moartea e că strângerea în braţe: considerând…

Şi dureroasă şi amar dorită De-amanţi-nlănţuiţi…

În continuare descrie starea psihică a sinuciderii prin muşcătură de viperă, ce-i dă senzaţia eterizării:

Ca balsamul.

De dulce şi suavă ca o boare.

Antoniu şi Cleopatra, V, 2.

Opera lui Shakespeare abundă în descrierea psihologiei omului înainte de moarte, însă cele două tipuri mai sus citate, alături de resemnarea, de seninătatea altor eroi, mi se par suficiente pentru exemplificare.

Problemele de *medicină legală* sunt foarte variate, menţinându-şi valabilitatea. Obligaţiile bărbatului de a asigura suportul material al familiei îi conferă o libertate ce nu îi este îngăduită femeii, inegalitate ce decurge din condiţiile vieţii sociale, deşi Shakespeare încearcă să argumenteze în temeiul unei legi biologice de care este stăpânită lumea celorlalte vieţuitoare:

Luciana:

Bărbatul e stăpân pe viaţa lui.

În schimb, peste bărbaţi stăpână-i vremea…

Adriana:

De ce-s mai slobozi ei decât femeia?

Luciana:

Îi scot din casă trebile, de-aceea…

…La zburătoare, fiare, peşti, Femeia-i sclava legii bărbăteşti. Bărbaţii-zei stăpânitori a toate.

Domni lumii largi şi mării neumblate, Cu suflete şi minţi lăsaţi de sus, Decât jivini şi păsări mai presus.

Sunt puşi stăpâni şi domni peste femei. Deci vrerea ta, să fie… ce vor ei!

Comedia erorilor, II, 1.

Pentru a evita inerente stări conflictuale şi despărţiri, se dau sfaturi privind *potrivirea vârstei soţilor.*

Femeia păstrează mai uşor inima unui bărbat mai vârstnic decât ea, iar avantajul bărbatului e legat de rapida ofilire a femeii.

Ducele:

Când o femeie alege un bărbat Mai vârstnic decât ea, se potriveşte Căci îi păstrează inima mai bine…

…Iubită ia-ţi mai tânără ca tine.

Ca dragostea prea iute, să nu-ţi treacă… Femeile-s ca trandafirii: cresc.

De-abia au înflorit şi se-ofilesc!

A douăsprezecea noapte, II, 4.

Izvorul veşnic al anumitor stări conflictuale: *virginitatea,* este abordat cu un umor suculent în conversaţia dintre Parolles şi Helena, dramaturgul dovedindu-se şi de astă dată un deplin înţelegător al problemei, prin soluţiile ce le înfăţişează în acord total cu natura umană. Helena constată că bărbatul e duşmanul fecioriei" şi că „fecioria e prea slabă să se poată apăra", iar Parolles o consideră „împotriva legilor naturii", iar mai departe argumentează că „a ţine partea fecioriei, înseamnă să-ţi învinovăţeşti mama, care şi-a pierdut-o, ca să te facă", arătând, în continuare, şi trăsăturile caracteristice ale fecioarelor depăşite de timp: mândria, cverulenţa, lenevia, egofilia etc., considerând-o în final: „O marfă ce-şi pierde strălucirea stând neîntrebuinţată (*Totu-i bine când se sfârşeşte bine,* I. 1).

Persiflarea instituţiei familiare şi *dubiul paternităţii* revin adesea în diferite piese. Fie că bravează un bastard, fie că vorbeşte un măscărici, căruia licenţele de limbaj îi sunt îngăduite, acest laitmotiv apare. Slujitorul Tranio reflectează insinuant:

Căci părinţii, de obicei, îşi zămislesc copiii!

Îmblânzirea scorpiei, I, 1.

Un semn congenital, *un hemangiom,* o pată purpurie pe ceafă, constituie pentru Cymbeline dovada hotărâtoare a recunoaşterii fiului său Guiderius, după douăzeci de ani de la naştere:

Cymbeline:

…Guiderius

Avea pe ceafă un mic semn, o stea

De sânge purpuriu, semn minunat (V. 5).

Regina Hermiona, însărcinată şi întemniţată de soţul ei, naşte în închisoare. Paulina, entuziastă şi devotată ei servitoare, rezolvă în discuţii cu un paznic temător o serioasă problemă de medicină legală: *jurisdicţia noului născut,* cunoscând legiuirea vremii şi firească raţiune:

Paulina:

Copilu-a fost captiv, în trup. Dar azi, Prin lege şi lucrarea firii-i liber.

Nu cade sub a regelui mânie

Şi nici legat de vina mamei nu-i De-a fost vreo vină.

Poveste de iarnă, II, 2.

Contele de Warwick, descriind chipul lui Gloucester, deosebeşte moartea naturală de cea violentă, concluzionând pentru aceasta din urmă, semnele denunţând că a fost ucis. Te uimeşte precizia acestor detalii caracteristice, de parcă ar fi rezumatul unei experienţe de o viaţă a unui medic legist:

Warwick:

Priviţi-i sângele-n obraji urcat!

Mulţi morţi de moarte bună morţi văzut-am; Li-i faţa palidă şi cenuşie.

Căci sângele la inimă s-a dus

Când l-a chemat la lupta ei cu moartea. Aşa îngheaţă sângele acolo

Şi nu mai merge să-nroşasc-obrajii… Priviţi, de sânge plină-i neagră faţă

Şi ochii-i sunt holbaţi cum nu-i avea… Priveşte pironit ca spânzuraţii…

Şi perii capului îi stau măciucă… Din zbateri, nările par mari, lărgite şi mâinile le ţine încordate

Ca unul ce s-a apărat în zbateri şi totuşi frânt prin silnicie-a fost. E părul lui lipit de pernă. Barba Atât e de-ncâlcită şi zbârlita.

Că parcă-i grâu culcat de vreo furtună… A fost ucis… Nici nu încape vorbă, Căci toate semnele aşa arată.

Henric al VI-lea, p. II-a, III, 2.

Regele Lear intrând în scenă cu Cordelia moartă, cuprins de disperare, mărturiseşte că ştie să deosebească un mort de viu, solicitând o oglindă, pentru a surprinde aburul răsuflării, metodă întrebuinţată în cazuri dubioase şi astăzi, uneori diagnosticul morţii constituind o dificultate pentru medicul ce o verifică:

Lear:

Eu ştiu când e când mori şi când eşti viu: Ea-i moartă

ca pământul. O oglindă!

Cumva de-o abureşte răsuflarea-i, E semn că fata tatii mai trăieşte. *Regele Lear,* V, 3.

Responsabilitatea medicului Cornelius se vădeşte în abilitatea prin care a surprins şi a dejucat planurile reginei, ce intenţiona să-şi ucidă soţul pentru a-i lua tronul pentru fiul ei, dând poţiuni somnifere în locul uneia letale, mărturisirea sa fiind determinantă în schimbarea opiniei regelui, asupra unor atitudini nedrepte anterioare:

Cornelius:

…ucigătoare otravă pregătise. Sortită vouă, viaţa v-ar fi supt

Cu fiecare strop, şi v-aţi fi stins încet…

Cymbeline:

…Dar, fiica mea, la minte-ntreg n-am fost, Greu ai simţit-o! Zeii ne ajute!…

Cymbeline, V, 5.

Terapeutica generală are un loc de seamă în operă dramatică a stratfordianului şi cuprinde de la date profilactice şi de regim, diverse procedee, nu lipsite de noimă, şi nu este exclus ca însuşi dramaturgul să le fi cântărit, selectând din cele care au trecut prin proba eficacităţii. Bătrânul Adam, slujitor devotat până la sacrificiu, bun, cinstit, înţelept, echilibrat, dăruieşte agoniseala sa de o viaţă tânărului Orlando, pe care-l însoţeşte în pribegie, susţinând că deşi încărcat de ani este voinic, indicând secretul acestei sănătăţi tinereşti într-un trup bătrân, dând *noţiuni de profilaxia îmbolnăvirii şi a îmbătrânirii premature:*

Moşneag par, însă sunt voinic şi zdravăn, Căci n-am turnat de când eram flăcău.

În sânge băuturi aţâţătoare.

Şi nici n-am căutat fără ruşine, Cu dinadinsu-acele lucruri care

Sunt pentru trup slăbire şi surpare. Mi-e bătrâneţea ca o zi de iarnă, Geroasă, dar cu aerul curat.

Cum vă place, II, 3.

Jessica, fiica lui Shylock şi iubita lui Lorenzo, citează

pe legendara vrăjitoare Medeea, care culegea

„Buruieni de leac şi vraje, / Pe Aeson să-l facă iarăşi tânăr" (*Neguţătorul din Veneţia,* V, 1). *Ideea întineririi* prin leacuri din plante şi vrăji persistă încă în atmosfera vremii.

Foamea sau saţiul generează stări psihice deosebite. Prima dă nepăsare, indiferenţă, pe când saţietatea şi vinul produc bună dispoziţie, înţelegere, îngăduinţă. Menenius relevă această cunoştinţă şi o utilizează diplomatic pentru a obţine favoarea lui Coriolan:

...Poate însă ceasul n-a fost Prielnic înaintea mesei, când Stomacu-i gol, şi sângele e rece.

Când nu ştim nici să dăm, nici să iertăm. Dar când prin vine sângele pulsează.

De vin şi de mâncare încălzit, Se moaie inima, nu-i ca în post! *Coriolan,* V, 1.

Cinicul Apemantus recomandă un regim vegetarian, dispreţuind vinul, preferând ca hrană rădăcini şi apa ca băutură, ambele având urmări etice: îl feresc de păcat, ceea ce nu se întâmpla cu cei bogaţi care se ghiftuiesc cu mâncare şi băutură, atrăgând păcatele sufletului şi boala trupului.

Regele Richard al II-lea, în atitudinea de asanare morală a atmosferei curţii, unde domnea vrajbă, intrigă şi răzbunări sângeroase ale seniorilor, îi îndeamnă pe aceştia la temperanţă, informându-ne prin intermediul metaforei asupra unui panaceu terapeutic de largă răspândire:

Richard:

Deşi nu-s vraci, anume v-aş prescrie să nu luaţi sânge pentru fiecare fleac... *Richard al II-lea,* I, 1.

Tot sub vălul metaforei tratării unui îndrăgostit, considerat ca bolnav de inimă, ne aminteşte de tratamentul afecţiunilor cardiace prin *aplicarea de lipitori la inimă (Zadarnice chinuri ale dragostei,* II, 1.).

Aflăm din *Romeo şi Julieta,* III, 1, că plăgile înţepate de spadă, erau îngrijite de un chirurg (a surgeon).

Ducele de Cornwall este rănit de un slujitor cu sabia. Pierde sânge. Cere ajutorul soţiei sale Regan. Cornwal a scos ochii lui Gloucester. Pentru chipul său sângerând este

trimis un ajutor să aducă feşi şi albuş de ou (whites of eggs) pentru a obloji rană ce sângera. (*Regele Lear,* III, 7). Albuşul de ou conţine substanţe proteice ce au acţiune cicatrizantă în caz de plăgi tegumentare. Procedeul se justifică ştiinţific fiind un perfect pansament plastic. Pentru rănile adânci, Iiotspur *(Henric al IV-lea,* p. I, I, 3) redă procedeul uzual care ar da cele mai bune rezultate şi anume spermanţetul (Was parmaceti for an inward bruise). Ceară are proprietatea de a circumscrie şi grăbi cocţiunea într-un proces inflamator localizat, procedeu folosit şi astăzi, cu rezultate bune, în medicina populară.

Pentru entorsă se pomeneşte de aplicarea unei *frunze de pătlagină,* cunoscută în popor pentru proprietăţile sale antalgice locale (*Romeo şi Julieta,* I, 2).

Shakespeare ne dă informaţii asupra tratamentului practicat de medici în evul mediu, care utilizau pentru diferite afecţiuni *soluţii de aur (Henric al IV-lea,* p. a II-a, IV, 5), aurul injectabil (erizoterapia) fiind folosit şi în zilele noastre.

Date interesante ne oferă discuţia dintre Tocilă măscăriciul şi Corin păstorul, despre obiceiul curtenilor, ale căror mâini miros a balsam de mosc, scos din ud de pisică, substanţă aromată cu efect afrodiziac (*Cum vă place,* III, 2). Problema *substanţelor* şi *alimentelor afrodiziace* a rămas o preocupare permanentă, izvorâtă din necesitate, a omului. Alături de balsamul de mosc, proprietăţi asemănătoare are şi carnea de porumbel. Paris discutând cu Elena despre Pândarus, unchiul Cressidei, îl consideră îndrăgostit peste măsură, arătând efectele afrodiziace ale cărnii de porumbel.

Paris:

„Nu se hrăneşte decât cu porumbiţe, iubito. Porumbiţele înfierbântă sângele, sângele înfierbântat naşte gânduri aprinse, gândurile aprinse nasc fapte înflăcărate, iar faptele înflăcărate sunt dragoste”. *(Troilus şi Cressida,* III, 1).

O problemă de *medicină legală* şi de *reanimare,* în acelaşi timp, se dezbate, când nobilul din Efes, medicul

Cerimon, în faţa sicriului cu trupul Thaisiei, privind-o îşi dă seama că nu este vorba de o *moarte reală* ci de una *aparentă,* de un colaps prelungit, acordându-i îngrijirile medicale pentru a o readuce la viaţă, invocând pe Esculap, citind un caz din practica sa şi recomandând o *reanimare lentă,* utilizând diverse procedee: muzică, masaje cu ştergare, căldură, aer:

Cerimon:

…Priviţi ce fragedă-i! Prea cruzi au fost Cei ce-o zvârliră-n mare. Aprindeţi focul. Cutiile mi-aduceţi din cămară.

Natura poate fi de moarte-nvinsă Mai multe ceasuri, focul vieţii, însă.

Mai poate-aprinde-un duh răpus. Şi ştiu De-un egiptean ce nouă ore-a stat

Ca mort, prin griji la timp, că a fost scăpat Bun, bun! Foc şi ştergare. Să răsune

Prea aspră, trista muzică ce-avem, Vă rog, viola încă-o dată! Mişcă, Buştean! Hai, muzică! O. daţi-i aer! Seniori, regina aceasta va trăi; Natura se deşteaptă; şi căldura

Din ea răzbate; n-a stat amorţită Mai mult decât cinci ore; ia priviţi

Cum se deschide iarăşi floarea vieţii!

Pericles, III, 2.

Şi pentru a evita o recădere îi acordă îngrijiri şi supraveghere într-o încăpere cu rufe curate – „căci dacă iar se-ntoarce răul, moare” – starea ei fiind urmarea unei crize de *eclampsie la naştere* şi, din superstiţii marinăreşti, aruncată peste bordul corăbiei înainte de a-şi reveni. Lycordia (moaşa ce a însoţit-o şi a asistat-o) rosteşte, dându-i nou născutul lui Pericles: „luaţi în braţe o fărâmă a Reginei moarte! w… „E tot ce mai e viu din Doamna voastră; O fată gingaşe41… iar Pericles, înainte de a o zvârli în mare, o compătimeşte şi îşi reproşează:

Grozav te-ai chinuit născând, iubito! Nici foc, nici facle; relele stihii

Te-au părăsit cu totul; nici n-am timpul să-ţi fac mormânt şi slujbe şi-ntr-o clipă Te azvârl, doar în sicriu, în

mâlul mării. *Pericles,* III, 1.

Nu am epuizat toate referinţele medicale întâlnite în teatrul shakespeareian. Cele prezentate, cred, sunt dovezi suficiente pentru a demonstra asimilarea şi transfigurarea artistică a unor cunoştinţe medicale, ce fac parte integrantă din armonia operei dramatice. Consider a nu fi comis o impietate desprinzându-le din acest ansamblu omogen.

Între normal şi anormal

Nu poţi vorbi de ceea ce nu simţi.

Romeo şi Julieta, *111, 3.*

Zămislirea sufletelor este harul nemărginirii.

V. Hugo *în* Shakespeare

El ascundea ca sub un înveliş Sub haina nebuniei, cuminţenia.

Conetabilul despre Henric al V-lea.

Sunt trist pentru că sunt trist Jack în Cum vă place

Bolnavă, firea are deseori Ţâşniri ciudate.

Henric al IV-lea, *III, 1.*

Definirea unor noţiuni ca: normal, intermediar şi anormal în domeniul vieţii sufleteşti umane prezintă un interes teoretic şi practic deosebit, cointeresând diversele discipline antropologice. Fapte de experienţă şi de observaţie, furnizate de neurofiziologie şi neuropsihiatrie, conferă activităţii sistemului nervos rolul de factor determinant, iar psihicului rolul de factor derivat, cu însuşirea de a reflecta subiectiv existenţa. Gânditorul francez Goblot susţinea că nu există „în regnul animal, frontieră despărţitoare între viaţa organică şi viaţa psihică44, şi invers „nu există psihologie fără fiziologie44, viaţa conştiinţei fiind o dramă, ale cărei acte se desfăşoară în cea mai mare parte în culise. (49, p. 256). Fiziologia şi psihologia se străduiesc să descifreze, să aducă la suprafaţă, termenii acestei drame umane. Existând o indisolubilă solidaritate între fiziologic şi psihologic, în care sunt intricate influenţe de mediu fizic şi social, experienţe ancestrale şi recente, suntem obligaţi a acorda importanţa cuvenită integrităţii sau perturbării

morfofuncţionale a substratului biologic al vieţii psihice, ca şi condiţiilor de mediu fizic şi social în care evoluează omul.

Noţiunea de normal este proprie psihologiei persoanei, pe când acelea de intermediar şi anormal aparţin psihopatologiei, respectiv psihiatriei. Stabilirea fiecăruia dintre aceste stări se face pe baza unui diagnostic psihologic său psihiatric, rezultat al supunerii individului unei metodologii investigatoare specifice, din care nu trebuie exclusă, îndeosebi pentru noţiunea de normal, parametrul statistic.

Majoritatea autorilor ce s-au ocupat de problemă definesc *normalul* prin adaptare sau integrare, identificându-l cu sănătatea mintală, pe baza unui criteriu statistic: norma, *anormalul* este sinonim cu boală mintală şi este considerat o abatere negativă de la normă, *intermediarul* fiind o deviere, o excepţie în sens pozitiv sau negativ de la normă.

Psihologul N. Mărgineanu consideră *normalul* sau *sănătatea sufletească* a omului „o colaborare armonică dintre toate forţele sufleteşti pe de o parte, şi dintre aceste forţe şi cele corporale şi sociale pe de altă parte14 (81, p. 464), realizând astfel un echilibru adaptiv la sine, corp şi societate şi, adăugăm, la existenţă în general. Prin aceasta, individul dobândeşte un sentiment de bunăstare şi linişte interioară, cu o conduită stabilă emotiv, adaptativă, în limitele permise de normele etice individuale şi sociale.

Psihiatrul P. Guiraud (50, p. 28, 32, 86) acordă, în definirea stării psihice normale, o importanţă deosebită substratului biologic al vieţii sufleteşti. *Normalul* derivă din *instinctul de conservare* şi constă în încercarea psihică, viguroasă, globală şi fără localizare *de a fi în viaţă,* de a avea plăcerea de a trăi, realizând *starea cenotimică.* Cenotimia este produsă de tonusul regiunii centrencefalice, întreţinut de aferenţe normale, ce provin din tot organismul, permiţând astfel o desfăşurare. a vieţii organice, fără ca funcţionarea acesteia să pătrundă în câmpul conştiinţei şi având drept urmare o stare vitală

agreabilă.

Această *cenotimie normală,* definită neurofiziologic, îngăduie o desfăşurare a vieţii psihice normale, care permite ca „sentimentele, percepţiile, reprezentările să se adapteze automatic circumstanţelor fără a naşte întrebarea semnificaţiei lor absolute, chiar a realităţii lor”. Astfel, pe lângă funcţia organică.

„Cenotimia reflectă şi funcţionarea mai mult sau mai puţin liberă şi facilă a activităţii psihice11 (50, p. 255). În această foarte interesantă şi de reţinut definiţie a normalităţii, psihiatrul, insistând asupra substratului neurofiziologic, neglijează aparent factorii extrinseci ai integrării. O neglijare aparentă întrucât neurofiziologicul nu poate exista fără informaţii ce invadează permanent dinlăuntrul 134 şi din afara ox-ganismului uman.

În definirea conceptului *normalităţii* se iau în consideraţie trei sensuri diferite (34, p. 26 – 28): *normalitatea statistică,* atunci când se identifică norma şi frecvenţa, diferenţa dintre normal şi anormal fiind cantitativă şi, ca atare, subiectivă; *normalitatea ideală,* de origine socială, ce variază după societatea în cauză, deosebită calitativ de anormalitate şi *normalitatea funcţională* asemănătoare aceleia pe care un individ o împlineşte prin dezvoltarea şi dirijarea caracteristicilor proprii pentru a-şi atinge scopurile; conceptele: *personalitate realizată* sau *sănătate mintală* decurg direct din această normalitate funcţională.

Starea anormală a vieţii psihice este explicată prin acelaşi mecanism neurofiziologic. Starea de linişte ce nu deranjează pragul conştiinţei lipseşte unor bolnavi psihici: *psihastenicului,* chinuit de întrebări insolubile, sau *neurastenicului,* care fără a avea o suferinţă organică „trăieşte o stare globală de boală, senzaţii interocep tive penibile, putând să provină, după circumstanţe, de la un organ sau altul, o impresie de funcţionare rapidă, înceată sau dificilă11 (50, p. 255). Funcţionarea ireproşabilă a substratului neurofiziologic al instinctului de conservare favorizează o armonie a funcţiunilor organice şi intra-

psihice, finalitatea acesteia fiind o adaptare adecvată la mediul cosmic, la normele societăţii, a înserării. fără conflicte în acestea.

Această stare adaptivă trebuie considerată şi în legătură cu factorul evoluţiei cronologice al fiinţei umane. Vom avea: o normalitate a copilăriei, a adolescenţei, a maturităţii, a bătrâneţii şi perioade de trecere între acestea: pubertate, menopauză, andropauză, adevărate crize, ce pot sugera *stări reactive de inadaptare pasageră* sau pot releva stări psihopatologice latente, ce pot constitui inadaptări persistente, cum sunt cele la care se referă noţiunea de intermediar: *reacţii nevrotice psihopatii,* sau chiar anormale: *psihoze.*

Perspectiva psihologiei genetice (a vârstelor), în definirea stării normale, intermediare şi anormale, aduce un criteriu dinamic, modulant, plastic, evolutiv, legat de realitatea ontologică, în permanentă osmoză cu mediul fizic şi social şi acestea, în continuă modificare, obligând la o adaptare activă. Astfel, vom evalua diferit manifestarea asemănătoare sau identică la aceeaşi situaţie a unui copil, adolescent, adult sau bătrân. Dacă pentru primul, un anumit fel de comportament va fi considerat normal, pentru ceilalţi, manifestarea infantilă poate îi încadrată ca anormală (patologică) sau ca un regres.

Psihiatric, un comportament este normal dacă este adecvat la condiţiile individuale şi specifice ale organismului şi adaptat la condiţiile mediului cosmic şi social. Inadecvarea şi inadaptarea sunt expresia unei stări conflictuale, ce pot duce la stări patologice minore sau majore, ceea ce este sinonim cu restricţia libertăţii.

Organizaţia Mondială a Sănătăţii, prin experţii săi, a oficializat o concepţie asupra sănătăţii, în care separarea între sănătatea mintală şi fizică este arbitrară, fiinţa umană fiind considerată o unitate somatopsiho-socială: „Sănătatea este o bunăstare completă, fizică, mintală şi socială, şi nu numai o lipsă a bolii sau infirmităţii”, iar Sivadon, unul dintre experţi, atribuie sănătăţii mintale acele condiţii, în funcţie de care se realizează „un echilibru

dinamic al personalităţii" (148).

Să urmărim mai întâi concepţia lui Shakespeare despre *psihismul normal* aşa cum este înfăţişat în omul de rând şi în omul ideal al Renaşterii.

Aproape de sfârşitul vieţii, dramaturgul îşi făurise ideea zădărniciei a ceea ce a durat omul pe pământ, a perisabilităţii acestuia şi chiar a pământului, considerând oamenii o plămadă asemănătoare aceleia din care sunt făcute visele „şi viaţa scurtă, împrejmuită de somn" (*Furtuna*, IV, 1). În ciuda consecinţelor fireşti ale acestei concepţii, după care omului i s-ar permite orice, fără a da cuiva socoteală de ceea ce făptuieşte, găsim o trăsătură firească, naturală, etică, a psihismului normal în preajma comiterii unei fapte rele: veghea conştiinţei, în dialogul ucigaşilor lui Clarence, Al doilea ucigaş îşi rosteşte ezitarea sa de a ucide, temător de aspră pedeapsă a conştiinţei, nedorind să aibă de-a face cu aceasta, fiind primejdioasă, acuzatoare, aducând „răzmeriţi în inima omului şi-i pune mereu piedici", iar Primul ucigaş mărturiseşte:

„Conştiinţa mă sfătuieşte să nu-l ucid pe duce" (*Richard al III-lea,* I, 4).

Apemantus, vorbind despre aceiaşi oameni caredispreţuiau pe Timon pentru că era prea dichisit, iar acum pentru că era în zdrenţe, emite ideea neputinţei omului de a realiza echilibrul: „Nu-i cunoscută niciodată cumpăna firii omeneşti, ci numai vârfurile celor două capete" *(Timon din Atena,* IV, 3).

Contesa, mama Julietei, crezând că aceasta îl plânge pe 136 vărul ei Tybalt, ucis în duel de către Romeo, o sfătuieşte să nu se lase pradă depresiunii, definind indirect echilibrul psihic prin evitarea exagerării plânsetului.

Contesa:

…prea multă jale

Arată însă – o minte cam neroadă.

Romeo şi Julieta, III, 5.

Isabela, sora lui Claudio, solicitând Ducelui să nu-i osândească fratele, acuzând pe Angelo, locţiitorul Ducelui,

consideră necesar, spre a nu lăsa impresia unor acuzaţii calomnioase, să declare: „căci mintea mi-e întreagă”, ceea ce confirmă şi Ducele, enumerând trăsăturile normalităţii în comparaţie cu cele ale nebuniei: bun simţ, coerenţă, logică şi gândire superioară.

Ducele:

Cinstit vorbind, smintită dacă e – Cum cred-un netăgăduit bun simţ Vădeşte nebunia ei, căci şirul

Nicicând nu-l pierde, se încheagă gândul

Cum niciodată la smintiţi n-auzi.

...Puţini în stare sunt să cugete Astfel întregi chiar de-s la minte. *Măsură pentru măsură,* V, 1.

În trăsăturile psihicului normal se poate întâlni un şir de defecte care sunt inerente omului, aşa cum reiese şi din dialogul Leontes-Camil:

Pot fi nărod, fricos şi lăsător.

Scutit nu-i nimeni de-astfel de cusururi şi deci prostia, frica, delăsarea.

Printr-ale lumii fapte făr’ de număr S-arată şi la om...

Poveste de iarnă, I, 2.

Nu este trecută cu vederea influenţa pe care o are anturajul asupra comportamentului, atât în bine cât şi în rău. Falstaff, făcând consideraţii asupra influenţei reciproce dintre mintea judecătorului Shalow şi a slugilor sale, încât „Nici c-a pomenit aşa potriveală, intricându-li-se gândurile datorită statului împreună, încât se ţin laolaltă ca un cârd de gâşte sălbatice”, ajunge la remarcabila concluzie educativă: „E lucru neîndoios că atât purtarea înţeleaptă, cât şi cea neînţeleaptă sunt molipsitoare ca boleşniţele, de aceea trebuie să iei bine seama când îţi alegi prietenii” *(Henric al IV-lea,* p. a II-a, V, 1).

Despre influenţa saţietăţii, băuturii şi foamei asupra stării psihice, primele generând o bună dispoziţie şi accesibilitate, ultima, indispoziţie, se menţionează în *Coriolan,* V, 1.

Renaşterea a creat şi un *ideal uman,* realizat de puţini şi rămânând o culme spre care aspirau atâţia.

În replică moralizatoare pe care Lorenzo o dă lui

Romeo decepţionat, ce mărturiseşte gândul sinuciderii, se presară calităţile omului ideal: iubire, frumuseţe, spirit, acesta din urmă trebuind să fie:

„Podoaba trupului şi a iubirii" *(Romeo şi Julieta,* III, 3).

În convorbirea dintre Jacques şi Rosalinda se enumeră câteva trăsături ale omului ideal: măsură şi cumpătare, fire deschisă în locul tristeţei *(Cum vă place,* IV, 1).

Gentilomii fac elogiul surghiunitului Posthumus Leonatus apreciind valoarea omului pe care o pun deasupra rangului, deprinzând uşor învăţătura vremii, devenind un exemplu pentru tineri şi vârstnici, sprijinitor al bătrânilor (*Cymbeline*, I, 1), soldat viteaz, îndrăgit de oameni, devotat, loial. În portretul iubitei sale schiţează *idealul feminin* al vremii: frumuseţe, vrednicie, înţelepciune, cinste, devotament (*Cymbeline,* I, 4). Alte trăsături ideale completează portretul moral al omului Renaşterii şi sunt atribuite lui Prospero: conducător respectat al ducatului, cinstit, studios al artelor, ajungând până la retragerea din rosturile lumii pentru a-şi îmbogăţi mintea (*Furtuna* I, 2).

Din aceste trăsături se poate reconstitui ceea ce numim *normălitate psihică reală şi ideală,* aşa cum se desprinde din impresionanta lume a eroilor aduşi pe scenă de Shakespeare.

Descriindu-se intoxicaţia letală a Regelui Ioan se precizează *creierul* suport al întregii activităţi psihice, răspunzător de tulburările acesteia, cele preexitale anunţându-i încetarea activităţii:

Principele Henry: Creierul

Pe care mulţi îl cred lăcaşul fraged Al sufletului; aiurind, vesteşte Sfârşitul vieţii sale muritoare!

*Regele Ioan***,** V, 7.

Căldura are o influenţă excitantă asupra psihicului „înfierbântă sângele nebun" *(Romeo şi Julieta,* III, 1). Oricare ar fi cauzele, *anormalitatea psihică,* consecinţă a dezordinii în acti138 vitatea creierului, se manifestă prin

tulburări ce pot ajunge până la starea de nebunie (folly). Forma nebuniei va îmbrăca gândirea celui atins, se va manifesta prin crize de mânie, la exaltaţi va fi mai puţin evidentă decât la cei liniştiţi, care vor spune verzi şi uscate:

Prinţesa:

Un înţelept nebun, o nebunie Savantă, are-ntr-ajutor gândirea şi spiritul ce-mbracă rătăcirea.

Rosaline:

Nu fierbe-n tineri Sângele, cât fierbe Mânia-n minţi când omul mintea-şi pierde.

Max-ia:

În cei nebuni nu-i chiar aşa nebună

Sminteală, ca-n cuminţii ce prind trăsnăi să spună Căci ăstora tot gându-l li-i s-arate

Cu spirit că li-s minţile zăltate!

Zadarnice chinuri ale dragostei, V, 2.

În scena teatrului în teatru, caracterizând pe unul dintre actorii improvizaţi în aceeaşi piesă, se vorbeşte despre un nebun cumsecade, de treabă. În altă piesă, nebunul este considerat ca atare, după faptul că vorbeşte incoerent, „la întâmplare" *(Henric al VI-lea,* p. I-a V, 3). Bufonul din *A douăsprezecea noapte* (I, 5) vede o altă trăsătură a nebunului: aceea de a fi vesel permanent, preferând în locul unui

„Nebun care face pe deşteptul, un deştept care face pe nebunul44. Reflectează pe marginea scrisorii lui Malvolio, insinuând Oliviei că: „scrierile nebunului nu sunt literă de evanghelie şi contează cum le citeşti, nu când le citeşti44 (V, 1).

Un alt simptom al nebuniei, îl constituie halucinaţia. În iatacul Reginei, Hamlet are halucinaţii vizuale şi auditive (vede fantoma şi vorbeşte cu ea), ceea ce Regina consideră o plăsmuire a creierului său bolnav.

Regina:

E goală plăsmuire-a minţii tale; Sminteala-i foarte meşteră-n aceste Alcătuiri de fum.

Hamlet, III, 4.

Celelalte trăsături ce contribuie la o imagine cât mai luxuriantă a bolii mintale, vor fi înfăţişate odată cu diferitele forme ale suferinţei psihice, întruchipate de eroii teatrului shakespeareian.

Să urmărim în continuare câteva exemplificări privind abordarea *trecerii de la fenomenele psihologice normale la acelea de la frontiera patologicului,* geniul lui Shakespeare stăruind între altele, în această permanentă intricare între normal şi anormal, la corelaţiile somatopsihice pe care le stabileşte, la expansiunea mimică şi comportamentală în stări excepţionale, emoţionale, pasionale sau psihopatologice.

Cele mai multe aberaţii comportamentale sunt expresia conflictului dintre raţiune, datorie, simţire şi impulsiunile instinctive, imaginaţie şi pasiune, stare afectivă clădită pe instincte fundamentale, însă ieşind din comun prin intensitatea, persistenţa şi acablarea întregii activităţi psihice.

În dialogul Porţia – Nerissa, după ce ultima idealizează starea de mijloc, respingând cele două extreme: bogăţia şi sărăcia. Porţia, mărturisindu-şi propria stare sufletească, face consideraţii tot aşa de realiste ca şi acelea ale însoţitoarei sale, privind dificultatea practicării virtuţii, faţă de uşurinţa predicării ei, insistând asupra stavilei pe care o ridică permanent pornirile firii omeneşti. Instinctul, dificil de stăpânit, domină raţiunea: „Creierul nostru poate să chibzuiască pravile pentru sânge, dar o fire arzătoare sare dincolo de pravila cea rece” (*Neguţătorid din Veneţia, I, 2*).

În justificarea dorinţei sale de crudă răzbunare, Shylock, cerând respectarea angajamentului: „un funt de hoit (carne), în loc ca să primesc trei mii de galbeni”, numai dintr-o satisfacţie sadică, invocă adevărul patologic al motivaţiei afective a comportamentului cu puternice rădăcini în instinctul de apărare:

…Căci simţirea.

Stăpâna patimii, le duce toate, în pas cu ce iubim, cu ce urâm.

Neguţătorul din Veneţia, IV, 1.

Efectul nefast al unei imaginaţii hrănită de îndoială, de neîncredere, de temeri şi credinţe ceţoase, împâcleşte până la beznă lumina raţiunii, a sufletului, care i-a fost izvorul cel dintâi. O asemenea stare de influenţă nefavorabilă a închipuirii asupra judecăţii limpezi este transpusă în *Iuliu Cezar*. Pe câmpul de luptă de la Filipi, Cassius, oare renunţase la învăţătura lui Epicur, apare înfrânt sufleteşte înainte de a da lupta. Pradă semnelor şi prevestirilor nefavorabile, cere să fie străpuns de către sclavul său, cu aceeaşi spadă cu care l-a ucis pe Cezar, în momentul în care află de insuccesele taberei sale:

Titinius:

...ÎI răpuse teama că nu vei izbândi.

Messala:

...Da, îl răpuse

Neîncrederea ce-avu-n sfârşitul luptei, închipuirea vrednică de ură.

Copil al inimii cea grea! De ce Grăbitei minţi a omului i-arăţi A ceea ce n-a fost? închipuire, Aşa uşor crezută! Niciodată Nu-ţi fu ferice naşterea, mereu Ucis-ai mama ce ţi-a dat viaţă. *Iuliu Cezar,* V, 3.

În dialogul despre *dragoste* dintre Troilus şi Cressida, se dă temei adevărului psihologic după care judecata destramă patimă, clădită pe teama ce deformează adevărul: „Teama oarbă, călăuzită de raţiunea ce vede limpede, găseşte mai curând drumul decât judecata orbită ce se poticneşte fără teamă!" (*Troilus şi Cressida,* III, 2). Farmecul iubirii este risipit prin supunerea acestui simţământ indescriptibil recii raţiuni, preţuind mai mult vorba decât fapta: „În dragoste, scumpa mea, monstruozitatea stă în aceea că voinţa n-are hotar, iar înfăptuirea e mărginită; că dorinţa e nesfârşită, iar fapta – roaba îngrădirii" (III, 2).

Angelo, îndrăgostit de Isabela, monologhează asupra patimii ce l-a cuprins, a forţei cu care-i copleşeşte şi-i anihilează stăpânirea de sine, în proporţie directă cu ţelul mai greu de atins, creându-se un conflict între pasiune şi

datorie:

Angelo:

Cumplit vrăjmaş, tu, care-nfrângi un sfânt, Momindu-l în capcană printr-o sfântă!… Şi mai primejdioasă e ispita.

Când spre păcat ne-mpinge chiar iubirea Virtuţii!

Măsură pentru măsură, II, 2.

Corelaţia corp-psihic a fost şi a rămas încă o preocupare a omului de ştiinţă şi a celui de cultură, în general, încercând să descifreze taina celui de-al doilea termen, foarte complex, printr-unul mai simplu, structura corpului, ce cade direct probei simţurilor şi apoi, din aceasta, predispoziţia spre o anumită boală. Problema s-a privit şi pe cealaltă faţă. Pornind de la tipuri psihiatrice se corelează tipuri de structură corporală corespunzătoare. Aceste tipuri sunt legate prin numeroase trăsături şi afinităţi de temperamentele psihice normale, care la rându-le se înrudesc psihologic, ereditar, biologic cu temperamentele morbide al căror reflex sunt (65).

În abordarea ştiinţifică a constituţionalismului s-a pornit de la probleme psihiatrice speciale şi tendinţa de a depăşi „frontierele bolii" care au dus la concepţii biologice şi psihologice de interes general.

Imaginaţia populară a formulat pe baza observaţiei de secole şi a unei statistici nonaritmetice, în termeni de viguroasă plasticitate, aceste observaţii de etnopsihologie.

Virtutea şi diavolul trebuie să aibă un nas ascuţit, umorul un nas gros (Kretschmer). Acelaşi autor îşi începe cartea sa despre *Structura corpului şi caracter* cu un motto din Shakespeare, consideraţiile lui Cezar despre Cassius, consideraţii ce aparţin iniţial lui Plutarh, de unde au fost luate de dramaturg.

Sfrijitul Cassius constituie pentru Cezar un temei de suspiciune, fiind un tip interiorizat, ce gândeşte mult, citeşte mult, observă mult, nu zâmbeşte, nu-i place muzica, e invidios, orgolios, luptă pentru înfăptuirea vanităţii sale, devenind o primejdie pentru cei din jur. Cezar preferă alături de el oamenii deschişi, care sunt identificaţi în oamenii graşi, care dorm bine noaptea, „oameni graşi cu

feţe lucitoare1. În cazul de faţă, se accentuează corelaţia între o structură corporală, stabilită prin observaţie empirică şi particularităţi psihice endogene, remarcând afinitatea temperamentală ciclotimă prin structura corporală picnică şi cea schizotimă prin structura corporală leptosomă.

Ulise, pentru a descrie o trăsătură de caracter definitorie, uzează, în legătură cu Achile, de aceeaşi corelaţie somatopsihică, insinuând o comparaţie cu „trufaşul ce-şi scaldă fală-n propria-i grăsime11 (*Troilus şi Cressida,* II, 3).

Rezumatul întregii structuri somatice este reprezentat de faţa individului. Expresia feţii traduce formula psihomotorie şi formula constituţională, cu toate implicatele sale, îndeosebi endocrine. Forma craniului şi a feţii constituie repere de bază în diagnoza antropologică. În afară de omul de ştiinţă, literatul şi profanul au utilizat intuitiv descrierea facială ca indice revelator al caracterului unei persoane.

Shakespeare ne aduce un admirabil exemplu al *corelaţiei chip-caracter,* atunci când contesa descrie chipul lui Paris, curtezan al Julietei:

Contesa:

Citeşte-i dar în mândra carte-a feţii Ce-a scris într-însa mâna cea măiastră Neîntrecută-n nuri a frumuseţii; Scrutează-i trăsături le-i alese

Şi, dacă dai de lucruri ne-nţelese, în scrisul mulcom al privirii sale Găseşti, la colţuri, note marginale. *Romeo şi Julieta,* I, 3.

Aceeaşi corelaţie chip-fire este utilizată de unul dintre prietenii lui Antonio, pentru a descifra variaţia dispoziţiei acestuia între polul euforic şi cel depresiv, generalizând prin invocarea personajului mitologic

Ianus. cel cu două feţe. În cazul de faţă este vorba de confecţionarea mimicii pentru a afişa veselia sau tristeţea:

Solanius:

…Pe Ianus Bifrons!

Natura, în vremi, dat-a ciudate tipuri; Că unii îşi

cască ochii şi privesc

Şi râd de-un cimpoier, ca papagalii! Alţii îşi compun o mutră atât de acră. Că nu şi-ar vădi dinţii, într-un surâs.

Chiar dacă Nestor ar jura că au de ce să râdă.

Neguţătorul din Veneţia, I, 1.

Expresia mimică şi *pantomimică* este subliniată repetat de Shakespeare pentru a traduce reacţii emotive primare, sentimente şi pasiuni, până la stări sufleteşti complexe, caracterizante pentru eroii săi şi situaţiile în care aceştia se găsesc. Mai târziu, neîntrecutul biolog Darwin, compatriot al dramaturgului, în cartea sa *Expresia emoţiilor la om şi animale* citează pe Shakespeare de cinci ori în problema expresivităţii umane a diferitelor stări emotive. Peste mai bine de trei veacuri, geniul omului de ştiinţă confirmă intuiţia genială a literatului (32).

O emoţie puternică, provocată de aflarea unei veşti deosebite, neaşteptată, are un puternic răsunet exprimat de atitudinea generală şi mai ales de chipul celor interesaţi. Unul dintre Gentilomi relatează modificările observate la regele Leontes şi nobilul Camil, când au fost înştiinţaţi de regăsirea copilei, considerată pierdută. Precizia descrierii şi surprinderea subtilităţilor sunt desăvârşite, nemaiîngăduind vreun comentariu:

Gentilomul:

Dar schimbarea pe care am observat-o la rege şi la Camil exprima şi uimire fără de margini. Se uitau ţintă unul la altul şi. În aşa fel, încât ochii lor păreau că îşi ies din orbite. Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi, un grai întreg. Se uitau că şi când ar fi auzit despre o lume nimicită sau reînviată. Pe chipuri li se citea minunea văzută, dar cel mai încercat observator n-ar fi putut spune dacă exprimau suferinţă sau bucurie. Dar fie una, fie cealaltă, erau de gradul cel mai înalt”.

(Poveste de iarnă, V, 2).

Al treilea Gentilom comentează transfigurarea chipurilor în aceeaşi împrejurare: „chipurile li s-au schimbat, în aşa fel, încât nu-i mai puteai recunoaşte după trăsăturile feţii44, pe când bătrânul păstor, tatăl adoptiv al

Perditei, e descris: „cu un chip de piatră ros de vremuri, ca o fantomă străveche14. Mai departe, utilizează acelaşi procedeu descriptiv pentru a dovedi faptul ieşit din comun: „Şi oamenii cu inimă cea mai împietrită s-au schimbat la faţă. Unii au leşinat44. (V, 2).

Contele de Northumberland citeşte pe chipul slujitorului său Morton vestea pe care acesta i-o aduce: moartea fiului său Hotspur, anticipând comunicarea servitorului:

Northumberland:

Vai, fruntea lui, ca pagina de titlu Vesteşte un cuprins de tragedie…

În continuare vorbeşte despre trădarea gândurilor prin chip, a exteriorizării emoţiei prin acesta:

Tremuri… Chipu-ţi palid
E-un vestitor mai priceput decât ţi-e limba”.
Henric al IV-lea, p. a II-a, I, 1.

Regele Henric al IV-lea pe patul morţii: „De tot i s-au tras ochii – ce schimbat e!”, s-a îmbolnăvit mai rău la aflarea unei veşti bune, aceea a înfrângerii rebelilor, ceea ce prinţul Henric comentează: Dacă-i bolnav de bucurie, se va face bine fără leacuri *(Henric al IV-lea,* p. a II-a, 5).

O emoţie puternică, fie ea pozitivă, prin efectul stresant, poate avea un efect letal. O bucurie de acest fel a fost simţită de Cymbeline, la ştirea că fiica sa Imogena se află în viaţă:

Cymbeline: Aievea dacă-i, zeii
Să mă ucidă vor prin bucurii Ucigătoare!
Cymbeline, V. 5.

Marea durere sufletească este exprimată de chip, de lumina ochilor. Baltazar îl supraveghează pe Romeo, prăbuşit de durere: „privirea-i mă-nspăimântă44, tulburările neuro-vegetative dând o expresie particulară feţii:

Baltazar:

Eşti palid şi-ncruntat şi ochii tăi Lucesc; parcă prezic nenorocire. *Romeo şi Julieta,* V, 1.

Figura lui Brutus exprimă depresiunea… „chipul să-ţi

arate / Pe care umbrele-au căzut44, iar ochii îi sunt nepăsători, indiferenţi, anxioşi *(Iuliu Cezar,* I, 2).

În dialogul dintre Porţia şi Nerissa, însoţitoarea sa, privind aspiranţii la mână şi averea Porţiei, aceasta face o caracterizare deosebită a tuturor, având drept criteriu înfăţişarea lor exterioară, ţinuta, îmbrăcămintea şi comportamentul, descifrându-le din acestea trăsăturile de caracter, proprii naţiunilor din care provin: „Te rog spune-mi-i, unul câte unul; şi pe măsură ce mi-i numeşti, eu ţi-i voi zugrăvi; şi din zugrăveala mea, înţelege-mi sentimentul44 (*Neguţătorul din Veneţia,* I, 2.).

În sfârşit, să exemplificăm comportarea şi semnele vegetative ce o însoţesc într-o situaţie excepţională, aflarea ştirii condamnării la moarte de către călugărul Hepkins: transpiraţii, incoerenţă verbală, apoi resemnare, tristeţe:

Al doilea gentilom: Cum s-a purtat?

Întâiul gentilon:

Când l-au adus din nou ca să-şi audă Al morţii sale clopot lung şi jalnic, Pe frunte-i râurea sudoarea rece, Rostea cuvinte fără şir, în grabă;

S-a liniştit îndată şi apoi

A ascultat cu o nobilă răbdare.

Henric al VIII-lea, II, 1.

Instinctele primare stau la baza sentimentelor şi pasiunilor, antrenând în exercitarea lor o participare de funcţii psihice diverse. De intensitatea, persistenţa şi prevalenţa acestor participări intelectuale în ţâşnirile instinctive cu ecou în comportament vom avea de-a face cu stări normale: *sentimentele,* sau cu stări anormale: *pasiunile,* ce uneori pot avea un caracter distructiv. În acest caz, pasiunile intră în cadrul psihopatologiei, ca perturbaţii ale instinctelor. Ele se înserează în manifestarea stărilor intermediare: reacţii nevrotice, psihopatii, ca şi în afecţiunile psihiatrice constituite: psihoze. De aceea, vom considera *tulburările instinctive un preambul al psihiatriei, o* semiologie parţială a acesteia.

Semnificaţia biologică a *instinctului de conservare,*

constituit de dorinţa de a fi în viaţă şi de a trăi agreabil, poate fi deviată spre anormal, între euforia de aspect maniacal, anxietatea şi dezgustul vital al melancolicilor sau dorinţa de a muri din stările de involuţie ce vestesc senilitatea. O ilustrare a cenotimiei anormale o întrupează Hamlet, la care întrebările asupra rostului omului, al vieţii şi a tot ceea ce derivă din acestea, devin chinuitoare, obsedante, încărcate de anxietate ducând fatal la meditaţii pesimiste şi nihiliste, ceea ce denotă o gravă alterare a instinctului vital. În toate stările melancolice endogene sau reactive, există această perturbare instinctuală, permanentă când este funciară, pasageră când este situaţională.

Una din manifestările frecvente ale deviaţiei instinctului de conservare este *avariţia,* patimă vicioasă, clădită pe simţul prevederii, raţional în limita utilităţii, iraţional când îşi pierde această semnificaţie, devenind o atitudine ce se satisface prin ea însăşi. Cealaltă extremă – lipsa oricărei prevederi, dintr-un deficit de simţ critic – *risipă,* are acelaşi sens patologic. Shakespeare a surprins ambele ipostaze.

Astfel, la acumulatorul de valori: monede de aur şi bijuterii, din care o parte au dispărut odată cu fuga fiicei sale împreună cu iubitul ei, dorinţa de a-şi recăpăta banii era mai puternică decât instinctul patern, dorindu-şi fiica moartă, dar cu bijuteriile şi banii în coşciug.

Shylock: Mi-a luat un diamant, pe care l-am cumpărat la Frankfurt cu două. mii de galbeni. Dintr-odată, două mii de galbeni şi alte scumpe, scumpe giuvaiere… Aş vrea s-o văd pe fiica mea moartă, la picioarele mele şi cu giuvaierurile în urechi!… Aş vrea s-o văd zăcând în raclă la picioarele mele şi cu galbenii în raclă!”… La aflarea ştirii unor cheltuieli nesăbuite ale Jessicăi, având conştiinţa unei pierderi ireparabile, mărturiseşte profunda sa durere: „Vâri. un pumnal în mine!… Nu voi mai da ochii cu banii mei!”… (*Neguţătorul din Veneţia,* III, 1).

Risipă patologică are un erou tipic: Timon din Atena, care, sărăcit, devine mizantrop, retras din lume, agresiv cu

oamenii, demonstrând prin acestea o slăbire patologică a instinctului gregar şi social.

Patima beţiei este o tulburare a aceluiaşi instinct de conservare. Alcoolul, în cantitate mică, are efecte euforizante. Consumat zilnic şi progresiv, duce la dependenţă, cu grave consecinţe, dând forme de beţie şi tipuri de beţivi.

Efectele vinului sunt explicate pe larg de Falstaff, euforia şi conduita derivată din aceasta: mintea devine vioaie, predispusă la veselie, îndepărtează frica din sufletul omului, îi dă curaj. Faptul că prinţul Henric este „focos şi viteaz" se datorează faptului că a golit butoaie întregi de vin. Lăudăroasa peroraţie bahică a lui Falstaff ţâşneşte din aburii ameţitori ai licorii ce-i erau familiari: „Un vin bun, puterea ursului, are două urmări. În primul rând, se urcă la cap şi zvânta acolo toţi aburii prostiei, tâmpeniei şi posăciei, făcând mintea sprintenă, înţelegătoare, gata să uite uşor, devenind plină de tablouri săltăreţe, scânteietoare şi ademenitoare, căpătând glas, atunci când ajunge la vârful limbii, transformându-se apoi în vorbe de duh. În al doilea rând, vinul înfierbânta sângele. La început, sângele e rece şi amorţit, plecând din ficat alb şi palid, ceea ce trădează micime de suflet şi laşitate. Vinul însă îl încălzeşte şi-l mina dinăuntru înspre mădulare: îmbujorează obrajii care, ca un semnal luminos, cheamă la arme pe toţi supuşii acestei mici împărăţii – omul – şi atunci toate cetele şi podgheazurile vieţii şi toate puterile mai mici se strâng în jurul căpitanului inimă, care umflându-se în pene la vederea alaiului ce-i dă ghes, săvârşeşte minuni de vitejie! tt (*Henric al IV-lea,* p. II-a, IV, 3).

Anticipând, Falstaff apare un psihopat polimorf, fiind o sinteză a devierilor instinctive.

Lord Sandys, la recepţia oferită de cardinalul Wolsey, la observaţia acestuia că doamnele sunt triste, îl asigură că îndată ce vinul le va îmbujora obrajii, acestea vor deveni vesele şi vorbăreţe (*Henric al VIII-lea,* I, 4).

Efectul euforizant ah băuturilor nu este neglijat în

împrejurări când exigenţa şi spiritul critic e necesar a fi domolite:

Archidamus:

„Vă vom da băuturi ameţitoare… În aşa fel, încât simţurile voastre, nedându-şi seama de lipsurile noastre, dacă nu ne vor putea aduce laude, cel puţin nu ne vor găsi nici vină”.

(*Poveste de iarnă,* I, 1).

După bacanala ce are loc la Minesum, Cezar face consideraţii asupra beţiei:

Limba-n gură, îmi pare că mi se împleticeşte.

Ne-a transformat în măscărici, beţia!

Antoniu şi Cleopatra, II, 7.

După ce mai înainte băutura îl adormise pe Lepidus care, deşi bolnav, era un băutor pătimaş, după cum singur mărturiseşte.

Săraca-mi sănătate.

Nu e precum ar trebui să fie. Paharul însă nu-l refuz, la îndemnul lui Antoniu de a bea, Cezar ar prefera un post, indicând locul unde acţionează băutura: creierul:

E muncă anevoie pentru mine, Să-mi spăl meningea cu băutură.

Şi să o murdăresc mereu mai tare. (II, 7).

Îndemnat de Iago să bea, căpitanul Cassio încearcă iniţial să-l refuze, mărturisindu-şi teamă faţă de viciul ce-l stăpâneşte:

Cassio:

…Am un cap nenorocit care nu duce la băutură. Aş vrea ca lumea să născocească alt mijloc de petrecere… Am meteahna asta nenorocită şi nu cutez să-mi încerc slăbiciunea încă o dată…

La insistenţa lui Iago, bea pahar după pahar. Un cântec bahic prilejuieşte marelui intrigant insinuarea de a acorda englezilor primatul beţiei faţă de alte naţiuni: faţă de danez, neamţ, olandez, englezul „trage la măsea grozav de bine” (*Othello,* II, 3).

Cassio, în stare de beţie, ajunge la sfadă cu Rodrig şi la afirmaţia lui Montano că este beat se bate cu acesta şi-l

răneşte. Când îşi revine, Cassio e trist că şi-a pierdut reputaţia, că a fost înlocuit din funcţie datorită faptului că „un pahar mai mult e un blestem şi în el este amestecat un duh necurat”, „demonul beţiei lăsa-n locui demonul mâniei”, condamnându-şi viciul şi întrebându-se „cum poate omul să-şi bage în el un duşman pe gură ca să-i fure minţile”, descriindu-şi comportamentul, ce poate fi generalizat:

„Beat! sporovăind întruna, certăreţ, bătăios, slobod la gură, ţinând cuvântări umflate către propria sa umbră” (II, 3).

Descriindu-şi candidaţii, Porţia înşiră trăsăturile firii unuia dintre ei: „uricios când e treaz şi mai uricios când s-a îmbătat. Când e în toane bune, este ceva mai rău decât un om, iar când e în toane rele e mai bun decât o bestie” (*Negu*ţ*ătorul din Vene*ţ*ia,* I, 2). Anticipând, se poate afirma că starea beţivului este aceea a unui psihopat cverulent. Mercuţio îi reproşează lui Benvolio conduita sub influenţa băuturii, generalizând: „Apoi şi tu-mi eşti unul din aceia care, cum trece pragul unei cârciumi, bate cu spadă-n masă şi strigă: «Dea Domnul să n-am nevoie de tine!» – şi – apoi, cum i s-a urcat la cap al doilea pahar, scoate spada la cârciumar, fără să fie de loc nevoie, fireşte”. (*Romeo şi Julieta,* III, 1).

Beţivul Sly, din *îmblânzirea scorpiei* (Prolog), se prezintă: palavragiu, lăudăros, scandalagiu, iar Lordul şi slujitorii săi, când îl găsesc adormit şi-l folosesc în farsa lor, îl descriu:

Ce vită nemaipomenită! Zace la porcul în ţărână!

Ca *tulburare a instinctului de apărare şi agresiune* nu voi exemplifica decât mânia lui Shylock, relatată de Solanio, mânie intensă, bizară, în care se amalgamează elemente ale avariţei sale extreme, ale urii sale nestăpânite, urlând-o pe străzi şi fiind batjocorită de copii:

Copila mea! O, banii mei!… A, fata mea!… Fugită c-un creştin!… O, banii mei creştini!… Departe! Legea!… Fata şi banii mei!…

Un sac legat, doi saci legaţi, cu galbeni!… De cei

mari, galbeni, furaţi de fata mea!... *Neguţătorul din Veneţia,* II, 2.

Mânia lui e o manifestare expresivă a neputinţei de a se apăra şi care se transformă în ură, în dorinţa de a se răzbuna, devenind agresiv prin insistenţa cu care cere să i se facă dreptate, în pofida cruzimii patologice a modalităţii de dobândâre a acesteia. Solanio comentează:

...De când sunt, n-am văzut o vietate cu chip de om, atât De aprigă şi-atât de lacomă...

Să piardă pe un om!... (III, 2).

O diabolică satisfacţie îl stăpâneşte în apropierea termenului răzbunării, cerând temnicerului ce păzeşte victima să nu-l piardă din ochi, să nu-i fie milă de el, ajungând la un paroxism sadic, explicând că e gustul meu" şi că preferă:

Un funt de hoit, în loc ca să primesc, Trei mii de galbeni...

Motivaţia reală fiind o „grea mânie" faţă de Antonio, „ură neagră" ce are un crescendo exaltant:

...Căci simţirea.
Stăpâna patimii, le duce toate
În pas cu ce iubim, cu ce urâm (IV, 1).

Primul loc în comportarea umană îl deţine ca importanţă *instinctul de reproducere,* cu aspectul său normal şi cu devieri de la normă, ce se pot încadra patologic. Este preocuparea permanentă şi inepuizabilă a omului, tema creatorului de cultură de totdeauna şi de pretutindeni, sursă de plăceri senzuale, de satisfacţii ideale, de armonie şi dezbinare între semeni, izvorul perpetuării umane, o veşnică experienţă 149

proprie fiecărui individ. Manifestările umane legate de instinctul de reproducere, diferitele forme ale erotismului, plutesc aproape totdeauna spre zonele marginale, uneori deviind dincolo, în teritoriul patologicului. Alunecarea spre aceste zone de graniţă reiese din descrierea manifestării instinctuale, a sentimentului ce generează, a stării pasionale ce antrenează, a comportamentului ce declanşează şi a

devierii acestora.

În Julieta, dragostea pentru Romeo se naşte subit, ca o predestinare, declarând: „Dacă-i însurat, / Mormântul mi-e şi patul de mireasă11, iar la aflarea ştirii că face parte dintr-o familie duşmană familiei sale se proclamă învinsă în lupta dintre datoria de a urî şi simţirea sa frenetică, convertind energia unui simţământ (ura) în opusul acestuia (iubirea):

Vai, singura-mi iubire
A izbucnit din singura mea ură!
Făr să-l cunosc, văzut prea timpuriu, şi cunoscut acuma prea târziu.

Trist zorile iubirii-mi începură. Căci, vai! sunt osândita să iubesc Pe omul ce-s datoare să-l urăsc. *Romeo şi Julieta,* I, 5.

La rândul său, Romeo dă glas aceleiaşi porniri a inimii, se expune oricărui risc: rănirii, morţii, gata să renunţe la numele de familie dacă iubitei îi displace: „Niciunul nu-s, nici altul, de nu-ţi place”, explicând totul prin forţa sentimentului ce-l stăpâneşte:

Aripile iubirii mă-nălţară.
Nu-i zid să poată stânjeni iubirea.
Iubirea-ncearcă tot ce iartă firea Iubirii… şi de-aceea nu mă tem. De toţi ai tăi!
căci…
Privirea ta blajină.
Mă apără de ura lor haină! (II. 2).

Dragostea Julietei ca marea-i de adâncă, iar bunătatea şi încrederea ei sunt nesfârşite, luând hotărârea de a merge în faţa altarului, trecând peste orice piedici. Romeo parcă anticipează destinul iubirii lor, vraja ce-l domină, inspirându-i teamă: „Că totu-i doar un vis, fiindcă-i noapte”… (II, 2). Copleşitoarea patimă naşte pe buzele Julietei poemul dragos150 tei înflăcărate, pe care-l rosteşte aceleiaşi tainice nopţi, proiectându-şi iubirea în cosmos, din care, apoi, să se reverse asupra tuturor, investind-o cu darul unui principiu universal:

Julieta:

…O, vino, noapte bună fermecată.

Dă-mi pe Romeo-al meu, şi când vreodată El va muri, tu să faci mii de stele.

Din trupul lui, care-ar împodobi Atât de mândru bolta înstelată, Că lumea-ntreagă s-ar îndrăgosti, De tine, noapte… (III, 2).

Rosalinda, întristată din cauza surghiunului tatălui său, propune verişoarei sale Celia „jocul de-a dragostea11, în care aceasta intervine cu o corectare, prin raţiune să nu împingă dincolo de o anumită limită acest joc, pentru a evita consecinţe nedorite. Tot Celia îi dă sfatul să nu se lase „înfrânta de patimă". Dragostea se naşte din dorinţa de apropiere. Limbajul ei elocvent este sărutul, aşa cum se petrec lucrurile între Orlando şi Rosalinda din *Cum vă place.* Adeseori, îndrăzneala femeii învinge timiditatea bărbatului „căci gândul femeii e întotdeauna mai iuite ca fapta" (IV, 2). Porţia mărturiseşte referindu-se la sentimentul dragostei, „la fete gândul e mai clar că vorba" (*Neguţătorul din Veneţia,* III, 2) şi „dorul naşte din ochi galeşi".

Alteori, dragostea apare ca o boală ce se ia destul de repede, aşa cum mărturiseşte Olivia, îndrăgostită de Viola, travestită bărbat *(A douăsprezecea noapte).*

La despărţirea dintre Valentin şi Proteus, nobili veronezi, primul, pornind în călătorie pentru a dobândi gloria prin cunoaşterea oamenilor şi locurilor, reproşează prietenului său că este „robul patimii", reluând concepţia platoniană relatată în *Fedru* după care dragostea este trecătoare, o „nebunie" trecătoare iar îndrăgostiţii sunt „nebuni", introducându-ne totodată în psihologia îndrăgostitului: insomnii, chinuri fără folos, însingurare, distragere de la studiu, dezorientare:

Valentin:

Iubirea nu-i decât o rătăcire Plătită cu pieirea minţii, sau

E-nţelepciunea-nvinsă de sminteală. Proteus.

Valentin:

Deci, după tine, văd c-aşa arăţi.

Proteus:

Tu de iubire-ţi râzi; eu nu-s Iubirea.

Valentin:

Ea ţi-e stăpânul, căci te stăpâneşte, Iar cel ce la nebuni se bagă slugă, Nu-l scrii la catastif printre-nţelepţi

Valentin descrie pe îndrăgostit:

Amorezat lulea, tu dai suspine.

Şi nazuri iei în schimb; pentru o ocheadă, Dai douăzeci de nopţi de veghe şi trudă…

Proteus îşi destăinuie renunţarea, izolarea şi tensiunea psihică generate de iubirea pentru Iulia:

…iar eu îi las.

Pe toţi, pe mine, totul, din iubire… Nu mai învăţ, de nimeni nu mai ştiu.

Şi vremea-mi pierd, nu văd a lumii zare. De-atâtea gânduri inima mă doare.

Cei doi tineri din Verona, I, 2

În pastorala *Cum vă place, corelaţia dragoste-boală* este reluată în comentariul Rosalindei, ce-l ironizează pe Orlando. indicând şi măsurile care trebuie luate împotriva îndrăgostiţilor exaltaţi, similare acelora aplicate nebunilor, considerând iubirea ca pe o cauză a nebuniei. S-o ascultăm pe dezinvolta Rosalinda: „Dragostea-i sminteală curată; îndrăgostiţii, ascultă-mă pe mine, ar trebui, întocmai ca nebunii, să fie ferecaţi într-o chilie-ntunecoasă şi plesniţi cu biciul”… arătând mai departe, cum unul „din nebun din dragoste a ajuns nebun de-a binelea şi, blestemând întreaga lume, s-a dus să-mbrace straie de călugăr14 (III, 2).

Iubirea nemărginită a lui Antoniu pentru Cleopatra este considerată de unul din partizanii lui Antoniu drept cauză a comportamentului său de nebun:

Iubirea l-a scrântit, pe legea mea, Ţicneala lui a depăşit măsura.

Antoniu şi Cleopatra, I, 1.

Se pare că însuşi Antoniu e conştient de această suferinţă şi de consecinţele ei. Doreşte să se elibereze de aceste cătuşe:

„Altminteri, patima mă va ucide44… „Ah, să mă smulg aş vrea de vrăjitoare”… (I, 2). Comentariile lui Cezar şi Lepidus privind comportarea lui Antoniu, vizează aceeaşi cauză a întunecării pasagere a raţiunii: robia simţurilor:

Ce minte ar avea destulă, totuşi
O pierde pentru o clipă de plăcere
Şi-n contra minţii clare se ridică (I, 4).

Iubirea dintre Paris şi Elena, cauză a războiului şi a urii dintre greci şi troieni, este comentată de Thersit: „Şi toate astea din pricina unei târfe şi a unui încornorat!” *(Troilus şi Cressida,* II, 3).

Psihologia iubirii şi îndrăgostiţilor oferă, după cum s-a menţionat mai înainte, numeroase elemente de tranziţie spre *iubirea-boală,* dedusă din comportamentul anormal.

Romeo îndrăgostit, însă neluat în seamă de aleasa inimii lui, este abătut, trist, caută singurătatea, e bolnav dar totuşi teafăr, se confesează prietenului său, analizându-şi chinul dragostei neîmpărtăşite, pentru care Benvolio îi recomandă uitarea:

Vezi, iubirea-i o tortură.

Iubirea-i fum ce din suspine creşte, Aprinsă-i foc ce-n ochii dragi zbucneşte, Gustată, e izvorul de armonie

Ce-ngân-auzul; dar înăbuşită.

E val clocotitor de mare-adâncă

De lacrimi… Ah, şi ce mai este încă? Sminteală înţeleaptă! Dulce feerie! *Romeo şi Julieta,* I, 1.

Beatrice descrie starea sufletească plină de contraste a tânărului nobil florentin Claudio, generată de iubirea pentru Hero:

Contele nu e nici trist, nici bolnav, nici vesel, nici sănătos! e dulce-acru ca o portocală şi gelozia lui are ceva din culoarea ei!

(Mult zgomot pentru nimic, II, 1).

În aceeaşi piesă, comentându-se starea îndrăgostitei Beatrice, tot atât de perturbantă ca şi aceea a lui Claudio: insomnie, scrisori de dragoste pe care le distruge, plâns, suspin, se loveşte cu pumnul în piept, îşi smulge părul, se

roagă, blestemă, e cuprinsă de o stare de nebunie, în decursul cărora şi-ar putea pune capăt vieţii, se conchide că în competiţia raţiune-pasiune ultima are sorţi de izbândă în proporţie de zece la unul.

Hermia, în *Visul unei nopţi de vară*, I, 1, enumeră caracteristicile iubirii: chinuri, gânduri negre, dor, lacrimi, griji amare, ce te fac să vezi culorile luminoase întunecate şi, invers, euforia te îndeamnă să transformi ce-i hid în frumuseţe:

Helena:

Din tot ce-i scârnav, găunos din pleavă, Iubirea iscă preţ şi chip de slavă.

Ea nu cu ochii vede – ci cu gândul (I, 1).

Cupidon este imaginat orb, pripit, ce bâjbâie, dă greş şi face jurăminte în glumă, pe care nu le ţine.

Alteori, amorul este versatil, fugace, inconsistent sau, dimpotrivă, dăunătoare patimă:

Iubirea-i ca un chip sculptat în gheaţă: Un piculeţ de foc şi se topeşte.

Cei doi tineri din Verona, III, 2.

Rosalinda descrie *semnele dragostei la bărbaţi:* faţa trasă, ochii încercănaţi, suflet închis, posac, neglijenţă capilară, dezordine vestimentară, dând aparenţă de totală deznădejde. Caracteristic femeilor este pudoarea în a-şi mărturisi dragostea ajungând „până-ntr-acolo că se mint singure” (*Cum vă place,* III, 2). Cuprinsă în mrejele dragostei închipuirea o ia razna. Cel ia completează psihologia îndrăgostitului năpădit de tumultul întrebărilor chinuitoare şi inutile: „Mai degrabă numeri firişoarele de praf decât să răspunzi la întrebările îndrăgostiţilor” (III, 2).

Exaltarea născută din văpaia dragostei stă la originea a diverse stări sufleteşti şi comportamente, ce deschid pragul spre lumea anormalului patologic. Don Pedro, vorbind despre Benedick, indică drept semn sigur al îndrăgostitului: melancolia. Claudio consideră prietenia credincioasă în toate în afară de dragoste, frumuseţea aducând vrajbă şi rivalitate între prieteni, transformându-i în duşmani. Hero mărturiseşte că o vorbă rea, insinuantă,

poate otrăvi iubirea, strecurând îndoiala, suspiciunea şi ca urmare gelozia (*Mult zgomot pentru nimic).*

Conduita îndrăgostiţilor apare bizară. Ea nu mai ţine seama de convenienţele familiale şi sociale.

Silvia fuge din casa părinţilor la Mantua după iubitul ei Valentin, nesupunându-se dorinţei tatălui de a se căsători cu Thurio (*Cei doi tineri din Verona,* IV, 3). Aceeaşi atitudine o are Jessica, fiica lui Shylock, care părăseşte noaptea casa tatălui, tarvestită în paj, cu alesul inimii sale, Lorenzo (*Neguţătorul de Veneţia,* II, 6). Porţia, pentru a-l reţine cât mai mult pe Bassanio în apropierea ei, îi dă indicaţii asupra felului cum trebuie să procedeze la alegerea lăcriţelor pentru a nu greşi, încălcind astfel consemnul impus. (*Neguţătorul din Veneţia,* III, 2). Năzbâtioasa Beatrice îşi sfătuieşte verişoara, Hero, ca, la insistenţele candidatului de a-i cere mâna, să mimeze indiferenţă, ţinându-l la distanţă (*Mult zgomot pentru nimic,* II, 1). La despărţirea dintre Imogena şi Postumus, căsătoriţi fără îngăduirea lui Cymbeline, cei doi soţi îşi fac jurăminte de veşnică fidelitate (*Cymbeline,* I, 1).

Gelozia, urmare a neîncrederii îndrăgostiţilor, dar mai ales a insinuărilor şi intrigilor altora, poate căpăta semnificaţia unui fapt psihopatologic cert. În scena mitologică din *Visul unei nopţi de vară* (II, 2), Oberon face Titaniei reproşuri de infidelitate, la care aceasta îi răspunde: „Păreri şi născociri de om gelos”, considerând cauza tuturor necazurilor pe care le atrage gelozia o urmare a certurilor dintre ei, de care sunt vinovaţi ei înşişi. În sufletul lui Troilus se trezeşte gelozia când iubita lui Cressida cochetează cu Diomede (*Troilus şi Cressida,* V, 2). Deşi trădarea iubitei este evidentă, el mai are încă îndoieli, încercând să se autoamăgească, pentru ca în cele din urmă să se considere „un om ieşit din minţi”. Gelozia lui Postumus (Cymbeline) depăşeşte pragul psihologicului, plasându-se în patologie, un veritabil bufeu delirant, de origine psihogenă, urmare a intrigii lui Iachimo.

Cu toate aceste stări contradictorii pe care le iscă, iubirea a fost elogiată, ironizată şi trecută prin sită criticii

feminine. Lui Valentin (*Cei doi tineri din Verona,* II, 4) iubita îi apare „Comoara vieţii mele”, posesiunea ei îmbogăţindu-l mai mult decât un ocean, ale cărui boabe de nisip sunt perle, „apa nectar, iar stâncile de aur”. Pentru Iulia ochii iubitului „sunt hrana vieţii mele”.

Imaginea iubirii în proferarea lui Benedick este urmarea neîncrederii în femeie, teama de a fi înşelat, dorinţa de a rămâne holtei, neangajat (*Mult zgomot pentru nimic,* I, 1).

Critica iubirii de către Rosalinda apare ca urmare a amestecului judecăţii limpezi în aburii instinctului, arătând modificările comportamentului după ce sita vremii cerne fără încetare (*Cum vă place,* V, 1).

Două *abateri patologice* ale acestui instinct universal sunt semnalate la Shakespeare: *incestul* şi *inversiunea sexuală.*

Tema principală a piesei *Pericles* este construită pe comportamentul incestuos şi a luptei de îndepărtare a acestuia, reprimat de regulile etice ale oricărei societăţi umane. Gowers, comentatorul piesei, anticipează acţiunea luând „Din om ce-i hid, spre a vă-ncânta”. Regele Antiohiei, Antiochus, după moartea soţiei sale, a fost cuprins de pasiune pentru fiica sa, pe care a împins-o la incest. Pentru a o păstra a dat peţitorilor spre dezlegare o ghicitoare, pentru care, dacă nu o vor rezolva, vor fi ucişi. Aşa apare Pericles din Tyr, ce dezleagă ghicitoarea, demascând incestul:

Pericles:

Că ginere şi tată eşti deolaltă Arată-mperecherea cu a ta fiică.

Plăceri ce ţin de-un soţ şi nu de-un tată; Iar ea din carnea maică-sii se-nfruptă, Cu fapta-i părintescul pat spurcându-l; Ei doi ca şerpii-s ce-şi trag hrana din Flori dulci care-n dulceaţă dau venin. ***Pericles,*** I, 1.

Homosexualitatea este o altă deviere a instinctului de reproducere, aberaţie instinctuală utilizată episodic de dramaturg. Viola, travestită în paj, din necesitate, evocă teoretic homosexualitatea, legată de această circumstanţă:

…Stăpânul meu.

E-ndrăgostit de ea, iar eu, un monstru, Mă prăpădesc de dragul lui, în timp ce Ea, amăgită, moare după mine.

Ce-are să iasă? Cât mai sunt bărbat va trebui la dânsul să renunţ...

A douăsprezecea noapte, II, 2.

Palavragiul, mincinosul şi delatorul Parolles, încercând să-l calomnieze pe căpitanul Dumaine, îi pune în seamă homosexualitatea:

Îl ştiu: a fost ucenic de peticar; cârpea haine vechi la Paris şi a fost dat afară-n pumni de-acolo pentru că l-a lăsat borţos pe măscăriciul şefului, un mut nevinovat, care nu putea să-i spună: „nu".

(Totu-i bine când sfârşeşte bine, IV, 3).

În *Troilus şi Cressida,* (V, 1), Thersit îl indică pe Patroele c-ar fi partener al lui Achile în practicarea homosexualităţii, aruncându-i un dispreţ total:

Thersit:

Te rog să taci băiete. Nu am nimic de câştigat de pe urma vorbăriei tale. Ţi-a mers vorba că eşti fătălăul lui Achile. Patrocle:

Fătălău, ticălosule? Ce-nseamnă asta? Theresit:

Păi, târfa lui de parte bărbătească.

Vom întâlni şi alte tulburări instinctuale, cum ar fi transformarea în sentiment de putere, cu manifestări agresive până la cruzime a instinctului de apărare şi agresiune *(Richard al III-lea),* paroxismele de agresivitate din excitaţia pasională, cu accese de mânie ce însoţesc gelozia sau epilepsia (Postumus Leonatus din *Cymbeline* şi Othello) sau descrierea instinctului social în sensul slăbiciunii lui, manifestat prin stări de egoism, infatuare, agresivitate, dispreţ al supuşilor, înfăţişate de eroi ca *Richard al II-lea* şi *Coriolan,* sau în sensul exagerării acestuia, manifestat prin supunere excesivă, timiditate, anxietate, izvorâte dintr-o supraevaluare a normelor etice, stare întrupată într-un personaj ca Henric al

VI-lea.

Stările nevrotice

Psihiatria, exercitându-se asupra mişcării vieţii sufleteşti umane, este o ştiinţă antropologică. Ea studiază omul diminuat în libertatea sa, fiind legată în totalitate de medicină şi de natura umană, având drept obiect descrierea şi tratamentul bolilor mintale *nevrotice* sau *psihotice,* ultimele fiind „o dezorganizare a fiinţei umane”.

Legătura bolnavului cu medicina, şi ca atare cu psihiatria, stăruie în însăşi condiţia umană, definită cardinal prin actul comunicării, ce generează psihismul uman. Implicaţia socială se evidenţiază firesc prin faptul că omul nu poate fi el însuşi decât laolaltă cu ceilalţi, el este ceea ce trăieşte, şi el nu trăieşte izolat, ci în relaţii cu alţii. Originea medicinii este implicată în originea societăţii. Când omul a simţit că semenul lui determină o scădere a cantităţii de suferinţă, a consemnat necesitatea ca un om să se sprijine pe altul. Nevroza constă dintr-un act de angajare similar poziţiei existenţiale a primului om care a apelat, s-a sprijinit pe ajutorul altuia. Pozitivitatea concretului ne obligă a recunoaşte în existenţa umană, ceea ce se denumeşte divers, însă explicit, *suferinţa nevrotică.* Modelarea existenţei umane, implicit a suferinţei, nu se poate realiza decât printr-o altă existenţă umană, de unde, fortuita concluzie a obligaţiei medicului, şi îndeosebi a psihiatrului, de a înţelege şi de a ajuta pe alţii, trăind suferinţa acestora, real sau imaginar, sprijinit pe cunoaşterea coordonatelor ideale ale omului sănătos, ale psihologiei normale, ce-i permit de a căuta şi de a găsi mijloacele ca omul frustrat în libertatea sa să redevină el însuşi, să-şi prospecteze viitorul, întocmai ca şi semenii săi (91). În marea majoritate a cazurilor, suferinţa nevrotică este efectul unei cauze psihologice, indiferent de mecanismul biochimic al acesteia. Orice reacţie are o motivaţie, orice tendinţă 158 are un mobil, conştient sau inconştient. Concepţia socio-psiho-genetică în psihiatrie consideră tulburarea mintală drept o *reacţie* la diferite situaţii vitale sau emotive, îndeosebi dificile, întâmpinate de personalitatea umană în evoluţia sa. Factorii declanşaţi ai acestor reacţii pot fi: emoţii extreme (bucurie sau durere

morală), pasiuni, impas familial sau profesional, catastrofe şi bulversări sociale ce afectează individul etc.

Concepţia psihanalitică freudiană, născută din observaţia participării inconştientului în manifestarea nevrotică, extinde explicaţia psihogenetică şi asupra suferinţelor psihotice, ale căror simptome ar fi expresia simbolică a unor traumatisme psihice suferite în copilărie şi refulate în inconştient, unde generează un complex ideo-afectiv, inaccesibil conştiinţei, însă capabil de a se exterioriza prin simboluri, străbătând vălul cenzurii impus de supraeu. Sigmund Freud fixează aceste psihotraume la instinctul de reproducere, la sexualitate, la libidoul reprimat, pe când Alfred Adler le situează la instinctul de apărare şi agresiune, la eşecurile în dorinţa şi lupta de afirmare, ce produc un sentiment de inferioritate, de nesiguranţă, de neîncredere.

Practica psihiatrică ne impune o atitudine eclectică, pe care vom încerca a o transpune în explicaţia suferinţelor nevrotice ale diferiţilor eroi din teatrul shakespeareian. În descrierea diferitelor reacţii nevrotice, urmări a diverse stări conflictuale, ca şi în motivarea acestora, Shakespeare se dovedeşte un neîntrecut psihiatru, eroii săi puţind constitui exemple clinice elocvente.

În tragedia iubirii neîmplinite, *Romeo şi Julieta,* ambii croi prezintă suferinţe de intensitate nevrotică, generate de impedimentele ivite în realizarea pasiunii lor. Fatalitatea implacabilă zădărniceşte spontaneitatea unor sentimente naturale, servindu-se de ură neîmpăcată dintre cele două familii ale îndrăgostiţilor. *Dragostea neîmpărtăşită* a Julietei este cauza reacţiei depresive exprimată prin tristeţe, tăcere, singurătate, izolare, închidere în sine, nelinişte, iar în convorbirea cu Benvolio şi servitorul dă răspunsuri ce par lăturalnice. Sufletul lui e greu ca plumbul, suferinţa îl prăbuşeşte. Mânat de dorul de a-şi vedea iubita ce-l ignoră, pătrunde la petrecerea din casa Capulet unde toată forţa iubirii este comutată brusc spre exaltare în pasiunea împărtăşită de Julieta, încât pune

la îndoială patima ce-l tulburase atât de mult.

…O, inimă, iubit-ai tu vreodată? Ştiaţi ochi, voi, până-n această noapte Ce este frumuseţe adevărată? (I, 5).

Iubirea lor învinge ura de familie, conştienţi de piedica ce ar ridica-o aceasta, se căsătoresc în secret şi, depăşind orice dificultate, unirea lor se desăvârşeşte în moarte. Familia o hărăzise lui Paris. Se pune la cale căsătoria cu acesta. Romeo este surghiunit în Mantua. Julieta foloseşte un narcotic ce-i dă o moarte aparentă, fără ca lui Romeo să-i parvină ştirea acestei înscenări. Considerând-o iremediabil pierdută, acesta ia otravă ce ucide rapid şi, în vreme ce el se stinge, Julieta îşi revine din somnul narcoticului.

Sfâşiată de durere se înjunghie cu pumnalul lui Romeo.

Un alt motiv al stării nevrotice este surghiunul, care-l ţine departe de Julieta. Se confesează lui Lorenzo, considerând surghiunul un chin sufletesc „mai fioros ca moartea”, are idei de suicid, îşi smulge părul, se trânteşte pe scânduri, întrebând-o pe Doică plin de nelinişte:

O, unde e, ce face şi ce zice.

Ce spune dulcea, tainica-mi soţie.

De biata noastră dragoste sfâşiată? (III, 3).

La aflarea ştirii că Julieta este moartă revolta sa nu are margini, iar chipul îi exprimă starea sufletească:

Baltazar:

Eşti palid şi-ncruntat şi ochii tăi Lucesc; parcă prezic nenorocire. (V, 1).

Oglinda sufletului său este Julieta care trăieşte cu aceeaşi intensitate depresiunea lui Romeo „înrudire a jalei”: zace, se zbate, geme, plânge, cade pe pat şi-i strigă numele (III, 3), e anxioasă, suferă adânc, stare pe care părinţii vor să i-o îndepărteze prin căsătorie şi, în fine, e deznădăjduită, neputând supravieţui morţii iubitului ei. Tensiunea emotivă ce o domină stă la temelia anxietăţii şi depresiunii sale.

Reacţia anxioasă pasageră a Porţiei este cauzată de *teama neîndeplinirii iubirii* pentru Bassanio, în cazul că

acesta ar putea da greş la alegerea lăcriţelor:

…O vremuri rele.

Ce pun hotar lântre stăpân şi dreptu-i Aşa încât: a voastră sunt şi nu sunt. *Neguţătorul din Veneţia,* III, 2.

Ezitarea, teama. Îndoiala, lacrimile şi ideea morţii o stăpânesc. Această anxietate, răsfrânta şi asupra lui Bassanio, se destramă, se lichidează, se transformă în extremă bucurie când. odată cu ieşirea din impas, îşi realizează iubirea:

Porţia:

Cum piere-n aer orice-nvolburare

De gânduri cu-ndoială, de şuie disperare, De frică zbuciumată, de crâncenă zulie!… Iubire dulce!… Încet cu-a ta solie!…

Măsoară-mi bucuria! Scade-avântul!

Prea mult îmi dăruieşti! Dă-mi mai uşorul, De teamă să nu mor!… (III, 2).

Orsino, ducele Iliriei din *A douăsprezecea noapte* este prezentat de-a lungul întregii comedii în ipostaza de suferind nevrotic: anxios, deprimat, tulburat, cu firea schimbătoare, căutând singurătatea, toate datorite dragostei spontane ce l-a cuprins din clipa în care a zărit-o pe Olivia, care-i refuză orice avans amoros, sub pretextul doliului de şapte ani, pentru moartea fratelui ei. Mesagerul dragostei sale, Viola, travestită în Cezario, exprimă, în faţa ironicei şi inaccesibilei Olivia, toată *reacţia depresivă* a lui Orsino:

În adoraţie plânge şi se roagă şi parcă uraganele dau iama

Prin sufletu-i răpus de-un greu pojar (I, 5).

Rezolvarea suferinţei lui Orsino se face prin acelaşi mecanism catartic, Viola, confesoarea travestită, devenind depozitara tumultului afectiv al Duceului, împlinind dragostea ce-i purta în secret acestuia, dorinţele refulate fiind exprimate în declaraţia vibrantă în faţa Oliviei:

Mi-aş fi făcut la poarta casei tale Colibă de răchită, aşteptând

Ca sufletul să-mi trag, privind spre tine! (I, 5), ca şi în

tristul comentariu al misiunii sale:

…Ce ursită
Peţesc pe alta, când mă vreau peţită (I, 5).

Pierderea unei fiinţe apropiate, a fiului îndeosebi, constituie cauza unor *reacţii depresive* şi *anxioase.*

Primejdia ce pândeşte o fiinţă dragă, ameninţarea morţii acesteia este cauza *reacţiei anxioase a Volumniei*, mama lui Coriolan, pe care o mărturiseşte cu prilejul despărţirii acestuia de cei din familia sa şi de prietenii săi patricieni. Volumnia aruncă cu mânie blestemul ciumei asupra Romei şi apoi asupra tribunilor intriganţi şi surghiunitori, care-o consideră nebună, având convingerea că dacă blestemul şiatinge ţinta i se va risipi şi chinul:

Volumnia:
Blestemul meu să vă ajungă. În ziua
Când v-o lovi, povara mea din suflet s-o uşura.
Coriolan, IV, 2.

arătându-şi, totodată, chinul care o macină, o devorează, o distruge:

Mânia-mi este vină. Mă mănânc Eu singură pe mine şi dispar
În timp ce mă hrănesc. (IV, 2).

Suferinţa Volumniei, a soţiei şi a fiului, Marcius, copilul lui Coriolan, este prezentată în pledoaria mamei către fiu de a nu ataca Roma, situaţia creată constituind ea însăşi temei de nelinişte. Îndoliată, Volumnia mărturiseşte:

Chiar dacă aş tăcea, veşmântu-acesta şi faţa palidă destul ar spune
De viaţa ce-am trăit de dând surghiunul Te-a răzleţit de noi… (V, 3).

În locul bucuriei revederii, Volumnia destăinuie amărăciunea ce o cuprinde, chinul, spaima, înfiorarea:

Când mamă şi soţie şi copil văd fiul, soţul, tată cum aduc Pustiu-n sânul ţării. (V, 3).

Regina, soţia lui Cymbeline, este un hibrid sufletesc, impulsionat de dorinţa acaparării coroanei regale pentru fiul ei dintr-o altă căsătorie, Cloten, în care scop foloseşte insinuarea intrigii, inafectivitatea disimulată, tentativa de

otrăvire a celor ce stăteau în calea planurilor sale. La aflarea ştirii dispariţiei fiului său, faţă de care nutrea sentimente cu totul deosebite, are o reacţie ce depăşeşte intensitatea nevrotică, fiind într-o stare jalnică:

În urma lipsei fiului, e-n friguri!... O nebunie care-i sapă viaţa!

Cymbeline, IV, 3.

Stările conflictuale familiale, certurile dintre părinţi, pot sensibiliza afectivitatea puberală, ca în cazul Mamillius, a cărui reacţie depresivă profundă, iniţial atenuată prin somn şi finalizată tragic prin suicid, a fost declanşată şi întreţinută de convingerea delirantă a tatălui său asupra adulterului mamei sale:

Leontes: Nobil suflet!

Când a simţit necinstea mamei sale, Scăzu-n puteri, tânji, mâhnit adânc, şi-asupra sa luând ruşinea toată

Căzu la pat...

Primul slujitor:

S-a odinit azi-noapte şi semn că-i trece boala

Poveste de iarnă, II, 3, pentru ca vestea tristă să fie adusă, apoi:

Servitorul:

Regescu-ţi fiu, cu gândul la regină, De teamă, a plecat... E mort. (III, 2).

Părăsindu-şi soţia, regina Katharine, pentru Anne Bullen, regele Henric al VIII-lea are o *reacţie anxioasă,* trăieşte o adâncă durere, chinuri ale conştiinţei amalgamate în autocompătimire:

Pe cine n-ar cerca durerea-n clipa în care şi-ar lăsa soţia dulce?

În ce restrişte-i cugetu-mi! Vai mie! O, cugetul!

Henric al VIII-lea, II, 2.

Pe de altă parte, viitoarea regină Anne, mama Elizabetei, e stăpânită de acelaşi sentiment de nelinişte, de teamă pentru ceea ce se va întâmpla în viitor, parcă având presentimentul tragicului ei sfârşit:

Mă înspăimânt când mi se-ntoarce gândul la ce o să urmeze. (II, 3).

Regina Katharine resimte o *depresiune* pentru *pierderea rangului, a situaţiei,* prin despărţirea şi căsătoria regelui cu Anne. Acceptă în final situaţia şi se resemnează.

În acelaşi loc, ni se înfăţişează o *reacţie depresiv-anxioasă* mult mai accentuată, la *pierderea favorurilor regale şi a averii,* în evoluţia cardinalului Wolsey, trufaş, intrigant, dornic de acaparare a puterii şi a influenţei, poltron, plin de păcate, care e descris neputincios să meargă „călare pe catârcă", claustrat la o mănăstire, unde a fost bine primit de monahi şi unde cuprins de remuşcări a căzut într-o melancolie ce l-a dus la moarte:

Căzu la pat. Şi boala îl robi…

Trei nopţi după aceea, la opt ceasuri, Aşa cum prorocise, în căinţă

Şi-n gânduri cufundat şi în suspine, A dat acestei lumi lumeasca slavă, Iar cerului el sufletul şi-a dat.

Şi-a adormit în pace.

Henric al *VIII-lea,* IV, 2.

Pierderea sau ameninţarea situaţiei sociale, a rangului, a puterii este evidenţiată în *reacţia depresivă a reginei,* la plecarea soţului ei Richard al II-lea, pe care i-o surprinde Bushy şi faţă de care se mărturiseşte, descriindu-şi anxietatea ca o trăsătură a personalităţii ei premorbide. La constatarea lui Bushy că este prea tristă şi a făgăduit regelui plecat să schimbe durerea în voioşie, aceasta îşi dezvăluie starea sufletească ce o chinuie, cu o minuţiozitate analitică demnă de psihiatrul cel mai fin şi mai avizat:

Regina:

Pe plac să-i fiu, aşa făcui; dar mie să-mi fiu pe plac, nu pot…

…şi pe lângă toate-mi pare Că-n sânul sorţii o durere nouă

A-nmugurit şi către mine creşte. Tresar mereu, mai mult de alte spaime Decât de lipsa dragului stăpân.

Richard al II-lea, II, 2.

Bushy teoretizează formă unică de manifestare a depresiunii, deşi la temelia acesteia se pot afla numeroase

cauze, una dintre ele puţind readuce în plin plan altele, ce, altfel, s-ar menţine în subsolul conştiinţei, în inconştient:

Durerea are zeci de-nfăţişări

Aidoma cu ea, dar e doar una… (II, 2), considerând lipsa regelui generatoare de „dureri ascunse”, ce nu sunt altceva decât „umbre ale nefiinţei” sau „dureri închipuiteM, născociri, cărora regina le dă expresia cea mai autentică:

…I-aţâţ de greu.

Încât – deşi nu cuget la nimic

M-apasă-n cuget ăst nimic, mereu…

Iar mai departe:

Nimic curat; asemeni născociri. Se iscă din dureri de mult uitate.

A mea-i scornită din nimic, sau poate Ceva scorni nimicul ce mă doare.

Pe dos se-ntâmplă cu mâhnirea mea.

Dar ce-i cu ea nu ştiu, nici n-aş putea. (II, 2).

În aceeaşi piesă, *stările conflictuale, nesiguranţa situaţiei, efortul pentru menţinerea şi în final pierderea puterii* creează o intensă *reacţie depresivă* în sufletul tiranicului Richard al II-lea. Labilitatea sa psihică, indeciziunea în situaţii grave, neputinţa de a domina intrigile curtenilor rivali sunt manifestări ale suferinţei sale nevrotice, a cărei intensitate schiţează melancolia. În dorinţa de a menţine pacea în ţară, Richard al II-lea ia hotărâri despotice. Cu oarecare semeţie surghiuneşte pe cei doi duci ce nu-i dau ascultare. Supuşii îl trădează. Când primejdia îl pândeşte, în loc de a lua măsuri decisive de organizare şi luptă, apare nehotărât, se resemnează, se complace în durere şi lamentare, meditează asupra sorţii sale, asupra vieţii şi lumii în general, asupra demnităţii oamenilor. În scena finală are o impulsiune de apărare ce-l scoate din abulie şi, înainte de a fi înjunghiat, răpune câţiva uneltitori. Momentele de mare tensiune psihică prin care trece, oscilaţia între gând şi faptă, cu predominarea primului, ce este acompaniat uneori de o agitaţie sterilă, prefigurează subtila analiză din Hamlet. Monologul lui

Richard al II-lea (V, 5) este edificator în această privinţă. Oscilaţia, nehotărârea, anxietatea, resemnarea, tristeţea, sunt exprimate de Richard:

Şi ce să facă riga? Să se plece? Se va pleca. Şi fi-va detronat? Va pierde dară numele de rege?

Ei ducă-se! Schimba-voi pe-o târşâna, Bogate giuvaieruri, iar pe-un schit Castelul. Haine scumpe, pe o ţoală De cerşetor; tacâmul meu pe-un hârb iar schiptrul pe-un toiag de pribegie…

Iar mai departe:

Coborât. cobor, precum Phaeton însuşi Neputincios să-şi strune nărăvaşii…

În curtea cea mai dosnică scoboară, Jos, rege! Noaptea cucuvele ţipă.

Pe unde ziua zboară ciocârlii. (XII, 3).

vorbe, pe care Northumberland le comentează, ca o expresie a intensei depresiuni a Regelui:

Tristeţea adâncă.

Îl face să grăiască într-aiurea… (III, 3).

Exton, acela care-l ucide pe Richard al II-lea, are conştiinţa răspunderii faptei, întrebându-se ce l-a îndemnat s-o facă, stăpânit prin aceasta de regretul şi consecinţele chinuitoare ce îl aşteaptă (*Richard al II-lea,* V, 5).

Între regina Eleonora, mama regelui Ioan, şi Constance, cumnata acestuia şi mama lui Arthur, se iveşte un conflict al cărui mobil este dorinţa fiecăreia, soacră şi noră, de a domni prin fiii lor, ajungând să-şi arunce insulte dintre cele mai josnice. Regele Ioan acaparase în mod necinstit domnia în dauna nepotului său de frate, Arthur. Provizatorul acestei domnii este întreţinut de intrigi la curte şi de imixtiuni din afară. Domnitorul Franciei şi papalitatea ţes şi destramă cu uşurinţă pânza păcii şi războiului suportat de popor. La ştirea că Francia şi Anglia se împacă printr-o căsătorie între nepoata regelui Ioan şi principele moştenitor al Franciei, Ioan îşi consolidează situaţia, în timp ce Constance, ale cărei şanse se risipesc, trăieşte dureros eşecul, mărturisind: „Când Anglia şi

Francia se-mpacă / Ce mă fac eu?”, descriindu-şi cu acest prilej suferinţa nevrotică, cauzele ce 6 declanşează şi simptomele:

Căci sunt bolnavă şi mă-ncearcă spaima, Bătută de nevoi, murind de spaimă, Vădană fără sprijin, pradă spaimei, Femeie ce-i făcută să se-nspaime!…

…Mâhnitu-mi suflet nu mai are pace, şi-n zbucium se va zbate toată ziua… *Regele Ioan,* III, 1.

Starea de nelinişte ce o chinuie îi dă curaj şi transformă jalea în sfidare, azvârlind blesteme perechii regale, exclamând disperată: „Război! Război! Nu pace! Pentru mine / Război e pacea44. Tabloul suferinţei ei se completează, dorindu-şi moartea ca alinare la presentimentul pierderii fiului său. La interpelarea lui Pandulph: „Nu-i jale ce rosteşti, ci nebunie44, Constance deosebeşte suferinţa nevrotică, prin conştiinţa tragică a chinurilor ei de nebunie, în care conştiinţa este obnubilată prin compulsiuni suicidare şi amnezie:

Nebună nu-s, dar zău c-aş vrea să fiu, Căci astfel m-aş uita pe mine însămi… Nebună nefiind ci-n toată firea, înţelepciunea mea se chibzuieşte

Cum aş putea scăpa de-aceste chinuri.

Şi-mi spune să mă-nec ori să mă spânzur. Să fiu nebună, mi-aş uita copilul.

Sau mi-ar părea un mototol de cârpe. Nebună nu-s, ci bine, bine simt, Fiece rană a nenorocirii.

Regele Ioan, III, 4.

În efortul de a-şi suprima nepotul, Regele Ioan traversează bizare stări sufleteşti, sub forma stării reactive faţă de propriile intenţii criminale şi de consecinţa împlinirii acestora: fobie, obsesie, îndoială, indeciziune, anxietate, remuşcare. Regele Ioan sugerează supusului său Hubert dorinţa sa de a-l scăpa de nepot:

E-un şarpe veninos în calea mea; Şi pretutindeni unde pun piciorul

E-acolo-n faţa mea. Mă pricepi tu? (III, 3).

Se teme de a da asemenea sugestii în plină zi; caută miezul nopţii, invocând o atmosferă sumbră. Copleşit de

teamă şi îndoială, doreşte ca Hubert să-i ghicească gândul fără a-i vorbi, fiind precaut cu „sunetul primejdios al vorbelor41. Reproşurile adresate lui Hubert că a ucis fără motiv numai la dorinţa regelui, sunt încărcate de regrete şi acuzaţii, pe care le atenuează numai mărturisirea lui Hubert că nu a dat curs îndemnului regal. Puţini au fost scriitorii care au intuit precum Shakespeare mecanismul catartic; îndeplinirea unei dorinţe malefice având şi un revers: transpolarea energiei de înfăptuire în aceea a expierii. La dezvinovăţirea lui Hubert că i-a dat poruncă să omoare, Regele Ioan, cuprins de x xmuşcări, îl învinuieşte:

E-un blestem pentru regi de-a fi slujiţi De robi ce iau o toană drept poruncă şi-n sânge risipesc lăcaşul vieţii…

Durerea morală, chinurile conştiinţei motivează comportamentul paradoxal al Regelui Ioan.

Întreaga tragedie romană *Iuliu Cezar* transfigurează anxietatea conjuraţilor atât în timpul vieţii dictatorului, dar cu deosebire când acesta a dispărut şi duhul său, amintirea să plutesc pretutindeni şi coboară în sufletul principalilor eroi, unde provoacă reacţii anxioase majore şi stări de angoasă. În zarea ceţoasă a sufletului uman în care se profilează fantomatic dorinţa de putere şi ezitări ale conştiinţei, plăcerea nemărturisită şi teamă, insinuarea perfidă trezeşte simţămintele adormite ale lui Brutus, ce devine fruntaş al conjuraţilor, care, în numele ideilor de libertate şi de luptă împotriva tiraniei, înfig pumnalele în trupul lui Cezar. Acesta cade rostind ultimele cuvinte: „Et tu, Brute?”, care vor plana ca un pumnal al conştiinţei asupra tuturor acţiunilor acestuia şi ale celorlalţi conjuraţi, strecurându-le permanent teama, nesiguranţa, neîncrederea în ei înşişi, răpindu-le bunul nepreţuit: liniştea sufletească. Suferinţa lor este adesea fără ieşire şi îşi găsesc o scăpare onorabilă în sinucidere, după ce fuseseră învinşi în lupta de la Filipi. Angrenat în aceeaşi luptă: dorinţa acaparării puterii în conducerea statului, simţământ pe care se înalţă întreaga arhitectură a tragediei, Marcus Brutus ne apare de la început cuprins de *depresiune şi anxietate:* nepăsător, indiferent, trist,

nedecis, cu un suflet tenebros, în care zac în ceaţă gânduri secrete, frământări ale nopţilor albe şi remuşcări, atingând intensitatea psihotică prin halucinaţii vizuale şi auditive, toate generate de spiritul lui Cezar ce-l obseda prin acel „Et tu, Brute?”. Brutus invidiază somnul adânc, sănătos al lui Lucius, în care:

…Nu vezi fantasme, chipuri, Cum văd cei munciţi de griji. *Iuliu Cezar,* I, 1.

De când Cassius i-a strecurat în suflet, prin măgulire, dorinţa de mărire, Brutus este copleşit de o mare anxietate pe care o descrie:

De când m-a înţepat c-un ghimpe Cassius, n-am mai dormit.

Răstimpul dintre primul gând şi fapta Grozavă e-un strigoi, un vis de spaimă. La sfat vremelnicele-organe mintea

Îşi cheamă: firea omului atuncea E-asemeni unui regat, revolta când îl cutremură. (I, 1).

Porţia, soţia sa, îi descrie amănunţit comportamentul nevrotic: părăseşte neliniştit patul conjugal, se ridică brusc de la cină „cu braţele în cruce şi cu gândul departe dus”, se agită în cameră, suspină, întrebat de vorbă devine irascibil lovind în podea, nu scoate niciun cuvânt, făcându-i semn cu mâna sa, plece:

Nu mai mănânci, nu dormi, nu scoţi o vorbă şi faţa de ţi-ar fi la fel schimbată

Cum ţi-este firea, nu te-aş mai cunoaşte. (I, 1).

Brutus recunoaşte: „Nu mă simt bine; asta este totul”, iar Porţia completează:

Nu, Brutus, sufletu-i bolnav în tine şi-i dreptul titlului ce port să aflu Ce boală ai.

Cassius trăieşte o *intensă depresiune,* obsedat de gândul morţii pe care o aşteaptă ca o eliberare, înşirându-şi cauzeleacestei stări, de coloratură paranoică:

Cassius e obosit de viaţă:

Urât de-acel pe care îl iubeşte, Sfidat de-un frate, dojenit că sclavii, Pândite-i sunt cusururile toate, Trecute-n catastif, pe dinafară Ţinute minte, azvârlite-n faţă-mi.

Ah, aş putea să-mi plâng cu lacrimi Tot sufletul! Pumnalul iată-l… (IV, 3).

O *reacţie anxioasă* stăpâneşte pe regele din *Hamlet,* la insinuările de fratricid proferate de incomodul Hamlet, cerând, celor două unelte să-l suprime:

Fiindcă-n friguri sângele îmi fierbe, şi numai tu-mi ştii leacul; până-atunci

Uitând plăceri, rămân sub grele munci.

Hamlet, IV, 3.

Regele Henric al IV-lea manifestă o *reacţie anxioasă şi depresivă,* cauzată de viaţa uşuratică a prinţului moştenitori în preajma sfârşitului „jalea mea / Se-ntinde dincolo de ceasul morţii", de teamă ca destrăbălarea prinţului să nu aducă prăbuşire sau primejdii asupra regatului şi supuşilor:

Când poftele-i, scăpând din frâu, avea-vor Un singur sfetnic – sângele aprins.

Henric al IV-lea, p. II-a, IV, 4.

Nopţi întregi de insomnie i-au fost provocate, de neascultarea fiului:

…O, somn, o dulce somn. Balsam al firii, rău te-am speriat

De nu mai vrei pleoapa să-mi închizi

Şi să-mi îneci simţirea în uitare… (III, 1).

Iminenţa primejdiei, *ameninţarea vieţii,* creând un sentiment de permanentă nesiguranţă constituie o altă cauză a *reacţiei depresive şi anxioase,* ca în cazul lui *Pericles,* ce îşi dă seama că în urma deţinerii secretului incestuosului Antiochus, acesta urmăreşte să-l suprime. Retras în palatul său din Tyr, este năpădit de stări de teamă, insomnie, atmosferă sumbră, apatie, generalizând asupra reacţiei în lanţ în psihogenie. Citez fragmentar din monologul lui Pericles:

…Ce-s, oare, aceste gânduri? Tristeţea cu ochi stinşi, cernită soaţă, Mi-e oaspe nelipsit, că-n timpul zilei cu pas măreţ, şi într-a nopţii tihnă.

Când chinurile dorm, eu n-am odihnă…

…E-adevărat că orice tulburare, Iscată mai întâi de-o

mare spaimă, Hrăniţa-i şi-aţâţată de nelinişti…

…Mi-s trup şi suflet prinse-n caznă grea…

Pericles, I, 2.

Depresiunea lui Pericles s-a prelungit pe o perioadă îndelungată de ani de la pierderea urmei soţiei şi fiicei sale şi până la reîntâlnirea lor, în acest timp fiind plin de amar şi dorind să-şi găsească uşurarea în lacrimi (V, 1).

O învinuire nedreaptă poate provoca o reacţie de acelaşi tip, care se manifestă, cu toată liniştea pe care ţi-o dă conştiinţa nevinovăţiei, aşa cum se întâmpla Hermionei, regină din *Poveste de iarnă,* la învinuirile de adulter aduse de soţul ei, Leontes, cuprins de un violent acces de gelozie:

Dar port în mine-un nobil chin, un foc Pe care lacrimile nu-l pot stinge. (II, 1).

Dorul sfâşietor pentru meleagurile natale, dă naştere unei reale *stări nevrotice a surghiunitului.*

„Năprasnică năpastă14 este suportată dificil, cu inima întristată profund, în pribegie stăruind permanent dorinţa reîntoarcerii între ai săi, cum se întâmpla cu Bolinghroke şi Norfolk *(Richard al II-lea,* I, 3).

Suferinţa psihică de intensitate nevrotică a eroilor lui Shakespeare are în general două forme de manifestare: reacţia depresivă şi reacţia anxioasă, expresie a unei entităţi nosologice bine precizate, ce are la temelie cauze diverse, însă de natură psihică. Demonstraţia psihiatrică a dramaturgului englez depăşeşte puterea de analiză şi interpretare a psihiatrului om de ştiinţă. Pentru epoca să constituie o devansare.

Psihopaţii

Personalităţile psihopatice apar psihiatriei ca o entitate no-zografică plasată între reacţiile nevrotice şi psihoze, la temelia cărora se poate descifra o structură comună, ce stă la baza polimorfismului clinic.

Noţiuni variate desemnează acelaşi conţinut: dezechilibrat, constituţie psihopaţi că, insanitate morală, nebun moral, invalid moral etc., având drept trăsături caracteristice negative: amoralitatea sau asociabilitatea. Kurt Schneider (107) defineşte personalitatea psihopatică

prin criteriul suferinţei, înglobând nosologic acele persoane al căror caracter anormal generează suferinţa proprie sau pe a altora, a societăţii, şi care ajung în toate împrejurările la conflicte interne sau externe, accentul etiologic căzând pe o dispoziţie constituţională, înnăscută, permanentă. Autorul german descrie zece tipuri de psihopaţi, această varietate simptomatică emanând din nucleul timic şi proiectându-se cu deosebire într-un comportament aberant (21). Aceste forme clinice sunt: hipertimicii, depresivii, timizii (neliniştiţii), fanaticii, vanitoşii (orgolioşii egocentrici), instabilii, explozivii, perverşii (apaticii), abulicii şi astenicii. Această clasificare nu trebuie considerată ca o limitare rigidă, în formularea ei luându-s Inn consideraţie simptomul predominant, ceea ce permite însuşi autorului să admită această sistematizare numai din motive didactice, variabilitatea individuală obligând la recunoaşterea unui psihopat individual, de unde consecinţa relaţiei sau asocierii cu alte forme. De pildă, psihopatul hipertimic are raporturi cu alte tipuri psihopatice: cu explozivii, paranoicii, debilii mintali, se combină frecvent cu alcoolismul, iar ca diagnostic în stările hipomaniacale se apropie de psihoza maniaco-depresivă, iar în alte stări de procesele schizofrenice. Pe plan social sunt cverulenţi, agitaţi, instabili, mitomani, infractori, escroci, criminali. Ca şi în observaţia clinică vom avea forme mixte, personalităţi psihopatice polimorfe, unificate de criteriul permanent al suferinţei, cu reflex individual etic sau social: amoralitatea şi asociabilitatea.

P. Guiraud (50, p. 283) recunoaşte în acest domeniu inferioritatea omului de ştiinţă, atunci când afirmă că, în descrierea formelor clinice a psihopatiilor, literaţii au reuşit mai bine decât psihiatrii.

Să urmărim câţiva dintre eroii psihopaţi întâlniţi în teatrul shakespeareian.

În *Troilus şi Cressida,* parodie a unui episod din războiul troian, asistăm la o incisivă demitizare a eroilor prin indicarea motivelor omeneşti ale unor acţiuni ce păreau eroice, prin însăşi prezentarea eroilor, prin

caracterizarea lor reciprocă şi, îndeosebi, prin aceea a incisivului Thersit. Critica acestuia surprinde omenescul şi meschinăria „eroilor”, demascând adevăratele resorturi ale faptelor, ce au fost încărcate de oameni cu nimbul divinităţii, bravurii, patriotismului şi în care el nu găseşte decât dezmăţul, îngâmfarea, prostia. Cu acest prilej schiţează câteva tipuri de psihopaţi, indicându-le trăsăturile oaracterizante: Achile şi Patrocle, invertiţi sexuali. Diomede şi preotul Calchas, de asemenea „Toţi nu sunt decât nişte destrăbălaţi!”, ce „De prea mult sânge şi prea puţin creier ar putea să înnebunească”, Agamemnon, muieratic şi fără minte, iar Diomede e un pervers, „un taler cu două feţe, o întruchipare a perfidiei”, fanfaron, lăudăros, lipsit de cuvânt: „Soarele îşi împrumută lumina de la lună atunci când Diomede se ţine de cuvânt” (V. 1). Ajax este prezentat de Alexandru ca un instabil în care capriciul alternează cu judecată, depresiunea cu veselia un om în care firea a-ngrămădit atâtea toane, încât vitejia lui trece în prostie, iar prostia îi este apoi dreasă cu judecată”... sau „îl apucă ipohondria din senin şi se-nveseleşte când e jalea mai mare”, încât pare că a cules din viciul fiecăruia câte o pată (I, 2).

În luptă pentru o femeie eroii principali „s-au înghiţit unul pe altul”, ceea ce permite lui Thersit să generalizeze: „Într-un fel desfrânarea se mănâncă pe sine” (V, 4). Deşi plasaţi în epoca nedifinită a războiului troian, modelul uman al acestor eroi a fost cules de dramaturg din contemporaneitate, aşa cum s-a întâmplat şi cu toţi ceilalţi eroi. În orice loc şi oricând s-ar fi plasat acţiunea, ei reprezintă actualitatea engleză shakespeareiană. Comentatorul Thersit îşi mărturiseşte pe câmpul de luptă laşitatea şi se sustrage de la provocarea lui Margarelon, „un fiu din flori al lui Priam”, dovedind trăsături psihopatice hipertimice: inconstanţă, cverulenţă, frică: „sunt fecior de iele din naştere, fecior de lele în toate44. (V, 7).

Un alt grup de psihopaţi a căror dominantă este *vagabondajul,* cu derivatele sale: parazitismul, mitomania,

escrocheria, poltroneria, beţia, tâlhăria, constituie o adevărată coterie, al căror şef este Falstaff, un psihopat polimorf, ce asociază şi antrenează la aventuri pe prinţul Henric, relevându-ne trăsături psihice anormale. 11 întâlnim în *Henric al IV-lea,* partea I şi partea a II-a, în *Nevestele vesele din Windsor* şi în *Henric al V-lea.* Regele Henric al IV-lea este îngrijorat de comportarea prinţului moştenitor, ce duce o viaţă de desfrâu, beţie, orgii la hanul „Capul de mistre (11 în compania celor mai rău famaţi indivizi, beţivi, pierde-vară, tâlhari de drumul mare, ocrotiţi de situaţia Prinţului, pe care-l fac părtaş la pungăşii, căci după vorbă lui Falstaff… „în vremea noastră, până şi bietele tâlharii au nevoie de proptele” *(Henric al IV-lea,* p. I, I, 2). Oamenii din banda lui Falstaff jefuiesc nişte drumeţi. Prinţul Henric şi Poins, jefuiesc pe hoţi în dorinţa de a face haz, din pur divertisment: „… asta o să fie sămânţa de vorbă pentru o săptămână, sămânţa de haz pentru o lună şi o glumă bună pentru vecie” (II, 2). Într-o scenă de teatru în teatru, Prinţul Henric convine cu Falstaff ca acesta să joace rolul regelui ce cercetează felul cum îşi duce Henric viaţa, în scopul de a şti ce să răspundă când va fi întrebat a doua zi şi, invers, Frântul Henric îl înfăţişează pe rege, iar Falstaff apare în locul Prinţului Henric. Acesta apare o dată caracterizat de Falstaff şi în a doua ipostază de el însuşi. În prima ipostază, regele i-ar vorbi cu durere şi amărăciune dojenindu-l asupra minciunii, a locului unde îşi pierde vremea şi a felului cum îşi alege tovărăşiile, încât să-l arate oamenii cu degetul, întrebându-l cum este cu putinţă ca un fiu al Engliterei să ajungă hoţ şi să fure pungi, fiind pătaţi, însemnaţi cu smoală toţi cei din „gaşca cu care te-ai înhăitat44, urmările destrăbălării tinereşti fiind mărturisite de unele semne ale feţei „clipitul acela ticălos al ochiului şi gura de jos care-ţi atârna bleagă”. În cealaltă ispostază, *Prinţul Henric* îşi înfăţişează defectele: nemernic, sperjur, se află în cârdăşie cu „un bătrân burtos14, beţiv şi îndemânatic la viclenii, la pungăşii, şi înhăitat cu un „viespar de răutăţi44. Saturat de încurcăturile în care îl târau prietenii, se converteşte la

o viaţă morală. Pornind de la acel „Ce face? Eu să fur, să tâlhăresc? Nici gând, pe legea mea!” (I, 2), găseşte o soluţie de a-i scăpa de urmărirea păzitorilor ordinii publice, luându-i la război şi dându-le grade în oştire: „Va trebui să mergem cu toţii la război; tu vei avea un loc de cinste în oştire (lui Poins). Pe haimanaua asta grasă (Falstaff) am să-l bag la pedestraşi” (II, 4). Falstaff îl caracterizează pe Prinţ „eşti smintit de-a binelea, măcar că nu arăţi”. (II, 4). Toată energia consumată în desfrâu este dirijată în scopuri înalte, convertind defectele în calităţi, atunci când i se încredinţează misiuni înălţătoare: în război se comportă plin de bravură, iar când devine succesorul la domnie i se elogiază calităţile, de monarh luminat. Arhiepiscopul de Canterbury şi episcopul de Ely remarcă transformarea bruscă, convertirea la înţelepciune şi virtute, după viaţa de desfrâu sălbatic, ca o urmare a acesteia, a experienţei vieţii trăite, ce i-a dăruit pricepere în cele sfinte, în treburile obşteşti, în războaie, în politică, în oratorie. Viaţa neastâmpărată, dedată plăcerilor deşarte, chipurilor desfrânate, jocurilor, în tovărăşia dezmeticilor, puştilor şi bădăranilor, s-a luminat din însuşi acest neastâmpăr:

Că numai arta şi trăirea vieţii
I-au fost desigur dascălii ştiinţei.

Henric al V-lea, I, 1, sau după caracterizarea Conetabilului:

…că-n tinereţe.
De-a fost un uşuratic, ca şi Brutus, El ascundea ca sub un înveliş.
Sub haina nebuniei, cuminţenia! (II, 4).

Din ceata de derbedei, toţi cu trăsături de psihopaţi, oblăduiţi de Falstaff, sinteză monumentală a tuturor. De remarcat faptul că Gadshill apare numai o dată, Poins şi Peto de câte două ori în cele două părţi din *Henric al IV-lea,* Nym, de două ori în *Nevestele vesele din Windsor* şi *Henric al V-lea,* Pistol de trei ori, iar Bardolph de patru ori, de trei ori în compania lui Falstaff şi o dată când se vorbeşte despre acesta, în *Henric al V-lea.*

Gadshill iscodeşte cămăraşul care-i vinde „pontul” loviturii pentru promisiunea că-i va da partea „aşa cum mă ştii, că-s om cinstit”, iar la insinuarea acestuia despre călău, răspunde fără grijă că sunt amestecaţi în meserie „aşa de-o petrecere” unii (vizând pe Falstaff şi Prinţul Henric) care se pricep să potrivească lucrurile în aşa fel încât „să scape cu obrazul curat relatând că nu s-a „înhăitat cu tâlhari de drumul mare nici cu ciomăgaşi de cinci parale*... „ci cu oameni subţiri şi cumsecade, cu pârgari şi cu priciptori, toţi bărbaţi de nădejde, mai bucuroşi să lovească decât să vorbească, să iubească decât să bea şi să bea mai vârtos decât să-şi facă cruce. Este o caracteristică a psihopaţilor grupaţi în bandă de a face prozeliţi între aceia ce prin condiţia lor pot acoperi infracţiunile şi pot diminua răspunderea.

Ceilalţi psihopaţi: Peto, Bardolph, Poins, Nym sunt un reflex al stăpânului lor, pe care-l urmează în toate faptele: laşi în luptă, mitomani, simulanţi, delatori, intriganţi etc. Astfel, *Bardolph* mărturiseşte că a fugit din faţa primejdiei: „Am întins-o şi eu când i-am văzut pe ceilalţi luând-o la sănătoasa* şi că a dat cu

„Spânz pe la nasuri ca să le facem să sângereze, să ne mânjim hainele cu sânge şi să jurăm că-i de la oamenii aceia* (*Henric al IV-lea*, p. I, II, 4). În *Nevestele vesele din Windsor* (I, 3) Falstaff se scapă de el dându-l în slujba hangiului ca pivnicer, ceea ce el acceptă bucuros: „E visul meu de-o viaţă; voi face şi avere!”, fiind caracterizat de Nym ca zămislit în clipe de beţie şi lipsit de orice eroism, iar de Falstaff ca un hoţoman de duzină: „fură. cum ar cânta un om beat: fără tact!”. Nym şi Pistol ştiu să fure „în doi timpi şi trei mişcări”, uzând de eufemismul „să-ţi însuşeşti” în loc de a fura, ambii trădându-şi stăpânul, mergând la bărbaţii cumetrelor pe care Falstaff intenţionează să le cucerească şi să le sustragă totodată şi banii, denunţându-i planurile din dorinţa de a se răzbuna.

Cu tot efortul Prinţului, devenit Regele Henric al V-lea, de a-şi ajuta prietenii de altă dată, oferindu-le prilejul de a-şi răscumpăra păcatele trecutului şi de a deveni

oameni onorabili, introducându-i în armată, ei rămân cu aceleaşi apucături, aceleaşi manifestări, aceleaşi tendinţe incorigibile, ca un adevărat năravaş din fire; Bardolph e condamnat la spânzurătoare pentru că în tabără a prădat o biserică furând un potir, Pistol, stegar, încearcă să-l salveze, însă e recunoscut de Gower ca ticălos netrebnic, codoş şi tâlhar, descriindu-i admirabil trăsăturile de *psihopat vanitos:* golan, şarlatan, lăudăros, fanfaron, lipsit de orice simţ moral, recurgând la minciună şi teatralism din dorinţa de a se face remarcat: „E un mincinos, un smintit, un pungaş, care merge din când în când la război, ca să se împăuneze cu numele de soldat când se întoarce la Londra. Flăcăii de felul lui ştiu că pe apă numele căpeteniilor şi pot 176 să te înveţe pe dinafară toate isprăvile care s-au săvârşit la cutare şi cutare fortăreaţă… Şi toate acestea ţi le povestesc minunat de bine, într-un grai războinic şi împănat cu înjurăturile cele mai noi” *(Henric al V-lea,* III, 6).

Regele Henric hotărăşte: „Pe toţi tâlharii aceştia ar trebui să-i curăţim”, pentru a nu mai face abuzuri, ridicând cu de-a sila bunurile din sate, fără plată.

Pistol, batjocorind pe căpitanul velş Fluellen şi blasfemând memoria eroilor căzuţi în luptă, este provocat de cel insultat, care-l zdrobeşte obligându-l să mănânce un fir de praz.

Pistol se dovedeşte laş, netrebnic, mincinos. Soaţa i-a murit în spital de sifilis, bordelul i s-a închis, îmbătrânit, fără onoare se întoarce la vechile apucături: codoşlâc, hoţ de buzunare, jafuri, lăudându-se cu vânătăile bătăii, drept răni de bătălie.

Poins este o excepţie. Deşi face parte din grup, el este întotdeauna alături de Prinţul Henric, ironizând pe Falstaff, neparticipând la tâlharii „dar bătăuş şi petrecăreţ”, apărând ca un alter ego al Prinţului, ca o altă conştiinţă a acestuia, ajungând să-l dojenească: „Urât mai şade să vorbeşti aşa, în dodii, după ce ai trudit atâta? Spune-mi, care prinţişor cumsecade ar face asta, când ar şti că-i tatăl bolnav, cum e al dumitale acum?” (III, 6).

Chintesenţa personalităţilor psihopatice şi unul dintre eroii desăvârşiţi ai teatrului shakespeareian este reprezentat de *sir Falstaff,* a cărui figură este răsfăţată în *Henric al IV-lea, p.* I şi p. a II-a şi în *Nevestele vesele din Windsor,* iar în *Henric al V-lea* se relatează sfârşitul său mizerabil. Psihopat polimorf, predomină forma hipertimică schneideriană, la care se asociază cea vanitoasă şi instabilă. Structura somatică este aceea a unui picnic, ceea ce se asociază în tipologia lui Kretschmer cu temperamentul ciclotimie, cu o fire extrovertită. El însuşi se declară „gras", Poins îi dă epitetul de „pântecos", iar Prinţul Henri de „caltaboş", „sac de lină", „burtă verde", „burdihan cu cap de lut", „zevzec cu tărtăcuţă cucuiată".

„Osânza râncedă", „gogeamite munte de carne", „burduf umflat de dropică" etc. Autodescrierea este caracterizantă în perspectivă somato-psihică: „Un bărbat măreţ la înfăţişare... şi trupeş; plăcut la chip, cu privirea deschisă şi cu statura mândră". (*Henric al IV-lea,* p. I, II, 4). Domină comportamentul hipomaniacal, cu temperament sanghin, vesel, mitoman, escroc, beţiv, lăudăros, fanfaron etc.

Nobil decăzut, aflat în a şasea decadă a vieţii, Falstaff atrage tineretul, între care şi pe Prinţul Henric, într-o viaţă destrăbălată, plină de dezmăţ şi infamii, dedându-se la tâlharii de drumul mare, minciună, lăudăroşenie, laşitate, huzur, datornic insolvabil, dar fără nicio grijă. Batjocoreşte idealurile etice ale omului şi societăţii şi, trăind numai în satisfacţii gastronomice şi bahice, revarsă un umor gigant, care poate fi atribuit impregnaţiei cu alcool şi excitaţiei din faza hipomaniacală a paraliziei generale, survenită pe o constituţie predispozantă. El însuşi corelează tinereţea cu destrăbălarea şi ca atare cu sifilisul, iar bătrâneţea cu lăcomia şi ca atare cu podagra, recunoscând că

„Amândouă îşi bat joc de degetul meu cel mare de la picior" (*Henric al IV-lea,* p. a II-a, I, 2). În scris se recomandă emfatic: ..." Jack Falstaff pentru prieteni, John pentru fraţi şi surori şi Sir John pentru toată Europa" (II, 2). Autocaracterizarea ce şi-o face în aceeaşi piesă nu este

în parte lipsită de temei:

…” Creierii omului, ai acestei momâi de lut, nu-s în stare să născocească nimic hazliu. Hazliu e numai ceea ce născocesc eu sau se născoceşte pe socoteala mea. Vezi tu, pe lângă că sunt năstruşnic de felul meu, sunt şi izvorul deşteptăciunii altora” (I, 2).

Prinţul Henric ştie cu cine are de-a face şi totuşi se complace în societatea lui. Îi înşiră defectele: beţiv, mincinos, palavragiu, afemeiat, cavaler lunatic al nopţii, tâlhar de drumul mare, cheltuind în orgia unei seri galbenii prădaţi, cu ameninţarea permanentă a laţului spânzurătorii. Mărturiseşte că renunţă la această viaţă, în vreme ce pune la cale o nouă tâlhărie, ceea ce-l face pe prinţ să exclame: „Văd cât a făcut din tine căinţa: de la cuviosie ai şi sărit la pungăşie 4 (I, 2).

În relatarea episodului tâlhăriei unor drumeţi şi al jefuirii hoţilor de către prinţul Henric şi Poins, Falstaff îşi conturează treptat portretul: mitoman, confabulator, fanfaron, laş, ridicând numărul celor atacaţi de la patru la o sută, el luptându-se cu cincizeci, iar numărul prădătorilor de la doi la paisprezece. Demascat de Prinţ, care asistase şi participase la scenă, învinuindu-l că şi-a zimţit paloşul şi şi-a făcut semne pe chip şi haine, o întoarce cu vorba, cum că l-ar fi recunoscut şi instinctul l-a oprit să-l lovească:

…” leul nu se atinge niciodată de un prinţ adevărat. Instinctul e lucru mare… Am fost fricos din instinct” (II, 4). Prinţul Henric îşi angajează prietenii de petreceri în oştire. Falstaff e numit căpitan de pedeştri. Consideraţiile sale asupra onoarei: vorbă, „ca un prapure la înmormântare”, ceea ce morţii nu simt etc., preced comportamentul său pe câmpul de luptă: plin de teamă, apoi se laudă că a omorât pe Hotspur, care era ucis de prinţ, poartă în tocul pistolului o sticlă, atacat de Douglas se preface mort şi în timp ce Prinţul îl regretă, îl plânge, el se „ridică şi fiindu-i teamă ca leşul lui Hotspur să-jitu învieze, «îi străpunge coapsa şi apoi se laudă că el l-a ucis.

În *Henric al IV-lea,* p. a II-a, Falstaff aparb în postură

de erou naţional, în urma laurilor cuceriţi pe câmpul de luptă cu vorba, nu cu fapta, ceea ce îi conferă. Încetarea urmăririi pentru tâlhărie. Judecătorul îl previne că duce o viaţă destrăbălată, că e un datornicfără ieşire: „Ai” mijloace puţine şi pofte, mari” (I, 2), că are influenţă nefastă asupra tânăruluj prinţ, acuzaţie la care ripostează: „Tânărul prinţ m-a abătut pe mine de la calea cea bună” (I, 2). Şi cu toate că judecătorul îi descrie semnele bătrâneţii de care este cuprins, el se consideră bătrân la minte dar tânăr trupeşte. Bolnav şi bătrân meditează: „Un cap deştept ştie să se folosească de orice; o să am grijă ca metehnele mele, să-mi aducă numai câştig”. (I, 2). Hangiţa revendică datorii uitate şi chiar promisiunea de mariaj, încurcătură din care îl scoate primul judecător, îşi arogă titluri nobiliare. Prinţul, care mai participase în compania vechilor lui prieteni la petreceri, este acum copleşit de seriozitatea obligaţiilor monarhice şi, tulburat de conştiinţă, revine pe calea cea bună.

Însărcinat cu recrutarea soldaţilor pentru oştire, împreună cu judecătorul Shallow, alege nişte prăpădiţi, sfrijiţi, nişte simboluri, căci, zice el: „contează spiritul soldatului” (III, 2) şi nu înfăţişarea. Petrecând în casă la Shallow începe a-şi pregăti traficul de influenţă pe lângă noul rege, încasând un avans de o mie de lire” de la acesta (judecătorul Shallow). Încercând să intre în conversaţie intimă cu regele; acesta îl îndepărtează promiţându-i mijloace de trai. Judecătorul îl duce la î: chisoare.

Dar, înaintea sfârşitului, Shakespeare ne prezintăo; altă ipostază a lui Falstaff, aceea de îndrăgostit, intenţionând să cucerească în acelaşi timp inima şi punga curtezanelor. Este subiectul comediei *Nevestele vesele din Windsor.* Trăsăturile sale psihopatice se accentuează prin handicapul vârstei, ce le evidenţiază prin contrast. Megaloman şi mitoman îşi arogă o reputaţie de cavaler, ca urmare a unor pretinse fapte eroice, îşi permite să înfrunte pe judecătorul de pace Shallow; patron al unei bande de pungaşi intenţionează să se descotorosească de oamenii lui. Obez: „E drept că doi coţi englezeşti nu ajung ca să-mi

cuprinzi mijlocul” (I, 3), beţiv peste măsură, rebegit de bătrâneţe, e stăpânit de delir erotic, face pe tânărul galant, încrezător în propriile puteri. În calităţile de „crai*, căutat şi dorit de femei, manifestă o naivitate patologică, o lipsă de simţ critic proprie maniacalului sau demenţei paraliziei generale. De astă dată, nu are conştiinţa metehnelor sale, ci pe aceea a calităţilor sale virile, din care vrea să dobândească profituri mai mari decât cele de pe urma defectelor. Aspiră să-şi împlinească două ţinte deodată: satisfacţia simţurilor şi căpătuiala: „Pe scurt, am de gând să mă iubesc cu nevasta lui Ford. E plină de draci şi pare femeie de înţeles! La vorbă e mieroasă, la fire drăgăstoasă”... El i-ar accepta dorinţa de a i se dărui total, mai ales că... „Lumea zice că are mână liberă în punga bărbatului şi punga lui geme de aur” (I, 3). Cu aceeaşi dezinvoltură acţionează pe două fronturi. De ce să o nedreptăţească pe doamna Page, cu aceleaşi calităţi ca şi prima, în plus fiind şi admiratoarea picioarelor şi a pântecului său impunător. De aceea, le scrie amândurora o scrisoare cu acelaşi conţinut, nesesmnd insinuările ironice şi batjocoritoare ale Doamnei Quickly, intermediara amorului său, care-i comentează succesul la femei: „sunt încredinţată că umblaţi cu farmece”, la care el o asigură că „afară de atracţia farmecelor mele personale, nu umblu cu niciun fel de farmece” (II, 2). Nu sesizează nici intenţia de răzbunare a celor două doamne, ce-l atrag în farsa care i se joacă. Monologheză plin de candoare: „Ce zici de una ca asta, bătrâne Jack? Dă-i înainte! Voi trage foloase după bătrânul tău trup, cum n-ai tras niciodată! Oare se mai uită cineva la tine? După ce ai prăpădit cu femeile atâta amar de bani, a venit oare vremea să-ţi întorci paguba? Bunule trup. Îţi mulţumesc; să mai spună cineva că eşti gras şi burduhănos! De vreme ce placi, nu-mi pasă”... (II, 2). În cele din urmă este demascat şi batjocorit, Page carseterizându-l „îmbătrânit, răcit, veştejit şi cu o burtă nesuferită” (V, 5), la care Ford şi Evans adaugă alte caracteristici: bârfitor. stricat, sărac, beţiv, scandalagiu, palavragiu. Insuccesul întreprinderii sale îl determină pe

Falstaff să se declare învins: „M-am cufundat în adâncurile prostiei”, întrebându-se dacă nu-i „un nebun cu tichie de dimie” şi că şi-a „uitat creierul la soare” de nu i-a mai rămas minte să-şi dea seama de o aşa păcăleală grosolană (V, 5).

În *Henric al V-lea* este relatată boala lui Falstaff: „Burduf umflat de dropică”, expresie ce evocă indubitabil ciroza hepatică alcoolică, fiind întemniţat şi probabil supus unui total sevraj. Regele Henric îl iartă şi porunceşte să fie eliberat, deoarece „Socot că numai vinul l-a împins” să clevetească pe seama să considerându-l iresponsabil, regele închizând ochii „La mici greşeli ale necumpătaţii” (II, 2). Hangiţa îi descrie starea: „ÎI scutură aşa de tare frigurile alea zilnice ale lui că te apucă jalea când îl vezi” (I, 1).

Aceste „friguri zilnice” nu sunt altceva decât crize epileptiforme repetate, survenite pe fondul unui delirium tremens de sevraj, urmate de starea de confuzie mintală, stupoare şi comă, cu hipotermia preexitală, moartea producându-se prin prăbuşire cardiacă şi deshidratare. Onirismul, agitaţia şi mişcările anormale, răcirea progresivă a extremităţilor prin tulburări circulatorii şi liniştea preexitală, urmare a epuizării motorii, sunt descrise admirabil. Pajul ne relatează: „Nu vă aduceţi aminte când a văzut un purice lipit de nasul lui Bardolph şi a spus că e un suflet negru care arde în focul iadului?”. Nym adaugă

„Cică blestema vinul dulce”… şi „spunea că femeile sunt diavoli în carne şi oase”. Descrierea manifestărilor muribundului din intoxicaţia alcoolică cronică ajunsă în stadiul extrem este înfăţişată magistral de Hangiţă*: … «A* avut o moarte frumoasă şi s-a stins ca un copilaş abia botezat… că eu dacă-l văzui mototolind cearşafurile şi jucându-se cu nişte flori şi zâmbind cu ochii la buricele deştelor, am socotit că nu mai e nimic de făcut; că nasul îi era ascuţit ca o pană şi tot bolborosea ceva de lanuri înverzite. „Cum îţi merge, sir John?” zisei eu. „Ei, omule, ţine-ţi firea”. Da’ el strigă: „Doamne, Doamne* Doamne”,

de vreo trei-patru ori. Eu de colo, ca să-l potolesc îi spun să nu se gândească la Dumnezeu, tot trăgeam nădejde că nu-i nevoie să-şi bage în cap de-alde astea. Da' el m-a rugat să-i mai pun o învelitoare pe picioare. Am pus mâna în pat şi l-am pipăit şi erau reci ca piatra; şi pe urmă i-am pipăit genunchii şi mai sus, mai sus, şi erau tot reci ca piatra». (II, 2).

Tot în cadrul *psihopaţilor hipertimici,* cu potomanie alcoolică, pe care am putea-o denumi profesională, se încadrează în aceeaşi comedie *hangiul:* vesel, ironic, zeflemitor, excitat permanent de băutură. Alcoolismul dă o coloratură particulară debilităţii mintale de care suferă Slender, ce se plânge împotriva lui Falstaff judecătorului Shallow, unchiul său, nu numai că i-a spart capul, dar şi că împreună cu pungaşii pe care îi patronează „M-au dus la crâşmă, m-au îmbătat şi mi-au golit buzunările" (I, 1).

Un alt tip de psihopat polimorf, un Falstaff de dimensiuni mai reduse, este *Parolles,* însoţitorul contelui Bertram, din *Totu-i bine când sfârşeşte bine.* Portretul său moral este o combinaţie a principalelor note din familia psihopaţilor hipertimipi, vanitoşi, instabili, încât, vorba Măscăriciului, poţi „găsi o droaie de nebunii" într-însul (11, 4). El împuiază mintea stăpânului său cu idei năstruşnice, imprimându-i o comportare Sscilajită, cu îmbrăcăminte excentrică, răutatea şi viciul perturbând firea bună a lui Bertram. E condus numai de satisfacţiile momentului, fără niciun criteriu etic. Îşi dobândeşte material existenţa şi îşi conturează personalitatea psihopatică prin atribute-negative: fanfaron, lăudăros, mincinos, fricos, laş, josnic, lipsit de cuvânt şi încredere. Vădeşte inteligenţă şi umor în discuţia cu Helena asupra virginităţii (I, 1), fanfaron în discuţia cu nobilii: „Nobili eroi, mi-s spadele-nrudite a mea şi-a voastră" (II, 1). Îl îndeamnă pe Bertram să fie mai pompos, înîi ceremonios cu nobilii seniori, faţă de care are admiraţie şi în care vede exemplul de urmat: „Doar ei sunt cei dintâi oameni ai vremii noastre; ei dau fonul în toate: în ţinută, în felul cum trebuie să mănânci şi în felul cum trebuie să vorbeşti"...

(II, 1). Iniţial, produce o impresie deosebită". Dar 1 povestirea călătoriei sale şi extravaganţele vestimentare îl fac pe bătrânul nobil Lafeu să-l considere „bun de luat peste picior „jignire adresată omenirii".

1 Helena –, travestită, merge pe urma soţului ei şi află că Parolles 6 denigrează. Doi nobili francezi caută» să? – 4" convingă» pe Bertram „de defectele slujitorului său şi, ace Ştă acceptă „să-l pună la încercare: proba recuceririi tobei pierdute, pe câmpul de luptă, pe care „se lăudă că o; va aduce înapoi de la amintindu-i: „Ai fost ciomăgit în Italia pentru că ai şterpelit o rodie din pom! Nu eşti decât un vagabond şi faci pe călătorul pasionat" (II, răf Bertrăm îi ia apărarea în faţa afirmaţiilor, lui Lafeu. Fuga lui Bertram de Helena, ce-i devenise soţie prin bunătatea regelui, este considerată de contesă drept influenţa nefastă, Parolles:

— Un om pătat, şi rău, şi plin de vicii, înrâurirea lui îmi strică fiul, ofiţeri, atribuindu-le cele mai josnice comportări, fără să-şi dea seama că cei bârfiţi de el erau de faţă. I se vesteşte pedeapsa cu moartea. E dezlegat la ochi. Îl eliberează, iar el solilocvează:

…Ce sunt mă face să trăiesc…

…Şi să trăieşti.

Parolles, chiar şi-n ruşine, la căldură…

…E loc destul.

Şi-s mijloace de a trăi sătul Pentru oricine-n lume (IV, 3).

Din aceeaşi familie de tipuri psihopatice: hipertimici, vanitoşi, instabili cu accentul pe *mitomanie, simulare, teatralism, fanfaronadă, şarlatanie, golănie, pe absenţa oricărui sentiment autentic* face parte *vagabondul Autolycus* din *Poveste de iarnă.* Biografia lui este grăitoare: îndepărtat din slujba prinţului Florizel; fecior de găinar, se ocupă de „găinării": „venitul meu este alcătuit mai ales din furtişaguri nevinovate" (IV, 2). ferindu-se de jaful la drumul mare, care l-ar duce la spânzurătoare sau la surghiunire. Viciat, necăpătuit, fredonând cântece amoroase, hoţ de buzunare la serbări câmpeneşti, iarmaroace şi lupte de urşi, simulează în faţa clovnului, fiul

păstorului, suferinţă şi mizerie, minţind că a fost jefuit şi bătut de un borfaş, autodenunţându-se singur: „Unii îi spun Autolycus” (IV, 2). În timp ce i se dă o mina de ajutor, îl buzunăreşte pe milostivul Clovn. Apare, apoi, negustor de mărunţişuri, simulează decenţa în purtare şi cântece: „Ştie cântece de tot felul: pentru bărbaţi şi femei”… „fără măscări”, vinde balade tipărite, speculând lumea credulă, face consideraţii cinice asupra acestora: „Ce nerozie mai e şi cinstea asta! Şi încrederea, sora ei jurată, ce nătăfleaţă! Mi-am vândut toate marafeturile” (IV, 3), mărturisind totodată că în timp ce toţi erau numai ochi şi urechi la „cântecele nebunului, pentru a le admira lipsa de orice înţeles”, a şterpelit aproape toate pungile celor veniţi la sărbătoare. În scena fugii lui Florizel şi a Perditei, cu ajutorul lui Camil, Florizel îşi schimbă hainele cu acelea ale lui Autolycus. Acesta, dându-şi seama că se petrece ceva necurat, meditează: „văd că suntem într-o vreme în care ticăloşii prosperă”, gândindu-se ce foloase să tragă din această situaţie, autoironizându-şi conduita: „Dacă nu sunt cinstit din fire, sunt totuşi uneori din întâmplare” (IV, 3). Îmbrăcat în straiele prinţului, îşi schimbă psihologia.

Devine arogant, ca un soldat lăudăros, se dă drept curtean, prieten cu Florizel, traficant de influenţă, promiţând medierea întâlnirii Păstorului cu regele Polixen, mărturisindu-şi regretul că nu poate deveni cinstit: „Chiar dacă mi-aş pune în gând să fiu cinstit, văd că soarta mi-e potrivnică – îmi trimite prepeliţe fripte de-a dreptul în gură” (IV, 3). În ultima sa apariţie, când toate firele întâmplărilor se dezleagă, Clovnul îl va prezenta prinţului ca pe un om cinstit, cumsecade, care nu se îmbată niciodată, „deşi ştiu că nu eşti un băiat cumsecade şi că umbli mereu beat” (V, 2), la care el promite că va încerca să devină curajos pe cât îl ţin puterile, însă, prevenindu-şi prietenul: „De spus poţi spune asta, dar de jurat, nu!”, nefiind sigur că îşi va putea schimba viaţa neroadă, ca, de altfel, ceilalţi fraţi ai săi: marele Falstaff şi slujitorii acestuia.

Din aceeaşi familie falstaffiană de psihopaţi face

parte şi *sir Toby Belch,* unchiul Oliviei din *A douăsprezecea noapte.* Axul întregii sale vieţi este patima băuturii, din care derivă permanenta lui bună dispoziţie exagerată, hipomaniacală, cu ironie spumoasă, farse şi speculaţii spirituale. Când sir Toby apare beat criţă, Olivia prilejuieşte Bufonului ocazia de a face consideraţii asupra beţivilor, foarte asemănătoare cu cele ale lui Epictet, după care viţa de vie dă trei fructe: al prostiei, al obrăzniciei şi al nebuniei.

Olivia:

„Cu ce seamănă un om beat, nebunule? Bufonul:

Poate să semene cu un înecat, cu un prost, sau cu un nebun ca mine. Dacă bea numai o măsură, e un prost, dacă bea două, e nebun, dacă bea fără măsură, se îneacă şi moare, adică e beat mort. (I, 5), duşmăni". Parolles cade în cursa ce i s-a întins. Că şi Falâtâf-i – gândeşte să-şi producă răni şi; vânătăi, să-şi 4 frângă spada, să-şi rupă, hainele sau să le arunce, gândind pe mihduni să născocească. Prins şi. legat la ochi îşi vorbeşte de rău stăpânul şi dă relaţii asupra efectivelor armatei în care slujea Bertram, insultă pe

Regizează împreună cu Maria o farsă lui Malvolio. Stoarce ultima leţcaie din buzunarul lui sir Andrew, în schimbul promisiunii susţinerii candidaturii acestuia la mina Oliviei, dar primeşte şi câte o lovitură în cap în urma scandalurilor provocate la beţie.

În grupa *psihopaţilor explozivi* se încadrează aceia cu *reacţii de „scurt-circuitu,* ce-şi ies repede din fire la cel mai neînsemnat lucru, minţi înfierbântate, ce reacţionează brutal, fără premeditare, prin cverulenţa lor ajungând permanent la conflicte, nesupuşi, lipsiţi de respect.

Din variata galerie de tipuri shakespeareiene voi aminti numai câţiva: *Tybalt,* nepotul doamnei Capulet, mama Julietei. cei doi prieteni ai lui Romeo: *Mercuţio* şi *Benvolio,* toţi eroi din tragedia *Romeo şi Julieta.*

Când Romeo este recunoscut la sindrofia Capuleţilor, Tybalt e tulburat; cere spada şi vrea să-l ucidă, având discuţii contradictorii cu unchiul său, care încearcă să-l

tempereze:

Tybalt:

E, după glas, un Montaque. Băiete, Să-mi aduci spadă! Ce neobrăzare, Să vină-aci mascat ca pocitură.

Să-şi bată joc de sindrofia noastră! Pe-a neamului meu cinste şi mărire.

Nu fac niciun păcat dacă-l ucid! (I, 5).

Capulet caută să evite conflictul arătând că Romeo se bucură de o bună reputaţie în oraş: deştept, bine crescut şi n-ar dori „Să-ndure casa mea, vreo strâmbătate / Deci fă-te că nu vezi, nu face scandal41. În cele din urmă, îl domoleşte obrăznicindu-l, cerându-i să nu facă pe voinicosul, şi-i porunceşte: „Mucosule, te cară! Să taci, ori te…”, stârnind şi mai mult dorinţa de răzbunare a acestuia:

Tybalt:

Răbdarea care braţul mi-l opreşte şi furia ce-mi clocoteşte-n vine

M-alungă şi plecând, îi fac plăcere.

Dar în curiind i-o voi preface-o-n fiere! (I, 5), şi-i trimite lui Romeo o provocare la duel. Pe stradă, Tybalt se adresează lui Romeo, insultându-l: „Eşti un nemernic!”. Acesta îi răspunde plin de prietenie, evitând pentru moment lupta. Impulsivul Mercuţio îl provoacă: adaugă la vorbăşi-o lovitură11, iată arcuşul meu, aşteaptă, ai să vezi cum o să te facă să joci”.

Scoate spadă, şi cu toată opoziţia lui Romeo, Tybalt îl răneşte mortal pe Mercuţio, pe sub braţul întins ca să-i despartă. Tybalt se întoarce, îl provoacă pe Romeo, care îşi răzbună prietenul, ucigându-l pe Tybalt (III, 1). Mercuţio descrie stările explozive ale lui Benvolio, într-un chip atât de plastic, încât ne scuteşte de orice comentariu: „Apoi, şi tu-mi eşti unul din aceia care, cum trece pragul unei cârciumi, bate cu spadă-n masă şi strigă: „Dea Domnul să n-am nevoie de tine!” – şi apoi, cum i s-a urcat la cap al doilea pahar, scoate spada la cârciumar, fără să fie de loc nevoi, fireşte. Iar mai departe îi arată pornirea spre scandal şi turbulenţă fără motive temeinice, suportând consecinţe: „Eşti un turbat de n-ai pereche în toată Italia,

tot aşa pornit spre tulburare pe cât eşti de turbat în pornirile tale!”, iar la insistenţele acestuia de a afla ce-i mai pune în seamă, face un adevărat rechizitoriu ce rezumă firea explozivă a psihopatului: „Zău, dacă ar mai fi unul ca tine, în curând n-am mai avea niciunul pentru că v-aţi ucide unul pe altul. Măi, tu eşti în stare să te sfădeşti cu cineva pentru că are în barbă un fir mai mult sau mai puţin ca tine. Te cerţi cu altul care vinde castane, fiindcă ai păr castaniu. Ce alt ochi ar putea să găsească asemenea pricini. Ţi-e plin capul de gâlceavă că oul de gălbenuş şi nu o dată ai umbat cu el spart din pricina certurilor tale. Te-ai legat de unul care a tuşit pe stradă, pentru că ţi-a deşteptat câinele care dormea la soare. N-ai avut bucluc deunăzi cu un croitor pentru că pusese un laibăr nou înainte de Paşti? Cu altul pentru că-şi legase ghetele noi cu şireturi vechi? Şi totuşi tu mă dăscăleşti din pricina firii mele certăreţe!!”... Benevolio îi ripostează că nu este aşa de zurbagiu ca el (III, 1).

Psihopaţii depresivi, ale căror trăsături definitorii constau într-o dispoziţie fundamentală dominată de tristeţe, negăsind satisfacţie în viaţă, acordând suferinţei o notă de distincţie aristocratică, proferând idei sceptice sau pesimiste asupra vieţii, comportament liniştit, evitând societatea, sunt reprezentaţi în teatrul shakespeareian de *Antonio, neguţătorul din Veneţia* şi de Jacques, nobilul credincios Ducelui surghiunit, din *Cum vă place.*

Neguţătorul din Veneţia se deschide cu descrierea tristeţii şi neliniştii de care este cuprins *Antonio,* stări pe care prietenii acestuia le consideră o urmare a grijii purtate corăbiilor cu marfă ce se află pe mare şi care pot transforma un negustor bogat într-un calic. Antonio mărturiseşte că nu marfa îl întristează, ci faptul că ia lumea aşa cum este: scenă pe care fiecare îşi joacă rolul, iar rolul lui e să fie trist. De remarcat efectul tristeţii şi anxietăţii asupra corpului, semnele somatice ce o însoţesc: vlăguiala, chipul veştejit:

Antonio:

Spun drept, nu ştiu de ce-s aşa de trist: Povară mie şi

povară ţie;

Cum am ajuns-o, cum am dat de ea, Din ce-i ţesută, din ce mi-a căşunat Am să învăţ de-aici-nainte.

Şi-atât mă vlăguieşte tristeţea mea

Că greu îmi este să mă recunosc. (I, 1).

Această depresiunea constituţională se desfăşoară în opinii pesimiste asupra vieţii şi lumii şi în dispreţul asupra bunurilor materiale. Psihanaliştii au considerat depresiunea lui

Din fire bun (III, 2). – i

Antonio drept o urmare a unei homosexualităţi platonice al cărei obiect era Bassanio. Se pare că dispreţul averii este mai mult afirmativ la Antonio; accentuând predispoziţia morbidă, îl înştiinţează pe Bassanio că toată averea i s-a risipit, îl iartă de toate datoriile şi, fiind la cheremul creditorului, doreşte să-i, vadă înainte de a muri, întemniţat, speră ca Bassanio să plătească datoriile creditorului:

Aceste griji şi pierderi atât m-au supt că nu ştiu de mai am un funt de carne, Pe mâini pentru sângerosul creditor…

…Deie Domnul

Ca Bassanio să vină să mă vadă, Plătindu-i datoria… (III, 3).

Considerat bolnav sufleteşte de către prieteni, el considerându-se „jalnică obârşie a certei”, îşi recapătă dorinţa de a trăi, când află veşti bune despre vasele sale:

Prea scumpă doamnă, datu-mi-aţi viaţă şi chip ca să trăiesc… Căci, în scrisoare, Citesc că într-adevăr navele mele.

Sosit-au la liman… (V, 1).

În suculenta pastorală *Cum vă place,* ducele surghiunit, tatăl Rosalindei. Îşi petrece via*° în mijlocul Ardenilor, ocupându-se cu vânătoarea şi alte un un campestre. Viaţa decurge în linişte, veselie şi speranţă în biruinţa cinstei şi dreptăţii. *Jacques,* unul dintre partizani, nobil distins, denumit

„Melancolicul” e dominat de depresiune

constituţională, ce-i generează o concepţie filosofică dominată de ideea perisabilităţii, de evoluţia neîncetată a naturii, implicit, a omului, având drept corolar un sentiment tragic al existenţei. Tristeţea este fundamentată pe acest tragism al vieţii, ce răscoleşte şi dă curs atitudinii negativiste" ce umbreşte bucuriile vieţii. Jacques. este consecvent până la capăt tristeţii sale, ce nu atinge intensitatea psihotică a melancoliei; comportându-se univoc, dându-i şi o semnificaţie poetică.

Condamnă vânătoarea, considerând-o „o faptă mai, nedreaptă" decât a surghiunitorului, amărăciunea inspirată de un cerb rănit fiind un prilej de filosof are asupra vieţii omeneşti: condamnă bună-starea.

„Burta plină" ce produce nepăsare, egoism, neînţelegere a suferinţei semenului. Ducele îl aprobă:

…Îmi place

Să îl aud vorbind în toane rele: Rosteşte-adevăru-adevărat. (II, I).

Dintr-un cântec alege tristeţea: „Eu mă pricep să sug tristeţea dintr-un cântec aşa cum suge nevăstuica gălbenuşul din ou" (II, 5). Conţinutul melodiei elogiază modestia în viaţa socială, sobrietatea în alimentaţie şi izolarea de vrăjmaşi, iar versurile întocmite de Jacques denotă, paradoxal, regretul renunţării adusă de tristeţe:

De râvneşte vreunul în lume Măgar să se facă anume,

şi-şi lasă avere şi rost

Din pricina gândului prost… (II, 5).

Mizantrop, îşi ocoleşte prietenii, face elogiul nebuniei dorindu-şi o haină de bufon pentru a-şi expune liber gândul prin care speră să îndrepte lumea, să combată trufia, să profere gânduri misogine, doreşte singurătatea, neagă şi ia în derâdere dragostea, lumea, nimicnicia omului: „mi-ar fi mai bine de-aş rămâne singur" şi-l cheamă pe Orlando, gratulându-se reciproc cu epitetul de nebun, unu] pentru că e „signor Amoroso", iar celălalt „monsieur Tristesse": „Hai să ne batem joc de dragoste, de lumea-ntreagă şi de nimicnicia noastră" (III, 2). După ce-şi explică depresiunea: …" eu am o tristeţe a mea, care s-a împlinit cu încetul, din

câte am văzut şi am auzit. Călătoriile mele, la care mă gândesc adeseori, îmi adâncesc, fără-ndoială, tristeţea" (IV, 1), în final, refuză să ia parte la sărbătoarea rustică, preferând sihăstria, alături de ducele Frederic:

Mă duc la el. Acei ce se căiesc

Ştiu să te-nveţe multe lucruri bune... Petrecerea nu-mi place.

Dar mă aflaţi în peşteră, de vreţi. (V, 4).

Shakespeare a conturat şi câteva prototipuri de psihopaţi ce se pot încadra în grupa *perverşilor apatici,* prin excelenţă asociali şi antisociali, a căror trăsătură comportamentală majoră este cinismul, rezultat al indiferenţei afective. Bădărani, brutali, nepăsători, lipsiţi de pudoare, de onoare, de milă, de conştiinţă şi care, pentru a-şi satisface instinctele şi a-şi atinge scopurile lor egoiste sau meschine, sunt capabili de orice, indivizi duri, ce nu se sfiesc în faţa cadavrelor, peste care trec nepăsători. După moartea soţiei, regele *Antiochus,* cuprins de patimi perverse, îşi împinge fiica la *incest* şi pentru a interzice căsătoria a dat o lege: moarte peţitorilor. Pericles, prinţul Tyrului, înştiinţat de primejdiile peţirii, dar cucerit de desăvârşirea candidatei, sfidează moartea, acceptând încercarea de a dezlega ghicitoarea a cărui temă este incestul. Stupefiat, Pericles intuieşte situaţia reală, revolta sa transformându-se în repulsie faţă de frumoasa fiică a lui Antiochus. Pericles evită răspunsul, lăsând totuşi să se înţeleagă dezlegarea, de care regele îşi dă seama, şi-i dă un răgaz de 40 de zile pentru răspuns. Pericles percepe jocul la care se dedă Antiochus şi învăluind răspunsul, descrie totuşi incestul. Antiochus, văzându-se ameninţat prin descoperirea păcatului, hotărăşte răpunerea lui Pericles, învoindu-se cu Thaliard ca acesta să-l otrăvească. Urmărit în Tyr, unde fugise, mărturiseşte lui Helicanus întâmplarea ce primejduieşte viaţa sa şi a supuşilor săi, producându-i nelinişti şi temeri, cu toate că timpul ar trebui să-i potolească intensitatea răzbunării:

...Îl ştiu prea crud; mai iute decât anii.

Le creşte spaima când se tem tiranii. (I, 2).

Urmărit de unealtă regelui, aleargă dintr-un loc în altul şi nu-şi află liniştea decât atunci când scapă de urmărire, Antiochus şi fiica sa fiind ucişi de trăsnet pentru păcatul de incest.

Un psihopat din aceeaşi clasă întâlnim în comedia *Mult zgomot pentru nimic: don John.* Claudio, nobil din Florenţa, întors din luptă se îndrăgosteşte de Hero, fiica lui Leonato, guvernatorul Messinei. În preajma înfăţişării la preot, Claud; o cade în plasa intrigii ţesută de don John, aspirant la mina Herei. În faţa altarului, Claudio răneşte inima alesei sale cu cele mai violente acuzaţii de nesinceritate, falsitate, sperjur. Aceasta îşi pierde conştiinţa. Este părăsită şi se răspândeşte vestea morţii sale. Adevărul iese însă la iveală, cu ajutorul celor doi străjeri, care aud întâmplător mârşăvia răutăciosului don John, făptuită prin intermediul lui Borachino. Se face lumină, totul se termină cu bine, cu împăcarea tuturor. Cavalerul don John e înfăţişat: invidios, inapt de simţământul iubirii, fiind dominat de ură, de intrigă, de calomnii mârşave şi de laşitate, fugind după ce şi-a făptuit odioasa înscenare., orice piedică, orice barieră, orice obstacol or să fie un leac pentru mine: sunt bolnav de cătrănit ce sunt din pricina lui şi tot ce se pune în calea dorinţelor sale mi le dezmiardă pe ale mele”, se confiază uneltei sale, Borachino, care confecţionează dovezi mincinoase pentru a învenina pe Claudio, a distruge pe Hero şi a-l omorî pe Leonato. Don John declară că este gata să încerce orice „numai ca să le pună beţe în roate* (II, 2).

În rivalitatea dintre regina Margareta, soţia lui. Henric al VI-lea şi Eleonor, ducesă de Gloucester, cu aspiraţii de regină, se conturează trăsăturile psihopatice ale amândurora. *Regina Margareta* ambiţioasă, cinică, răzbunătoare, îşi arogă prerogativele regelui, faţă de care arată un dispreţ total şi, îndeosebi, pentru preocupările cărturăreşti şi atitudinea de umilinţă creştină ale acestuia. Dornică de a răzbuna sfidarea, adversarei sale ia hotărâri

pe care lordul protector Gloucester le contestă: „Dar, doamnă, / E-n stare singur ca să hotărască. / Aceasta nu e treabă de femeie* *(Henric al VI-lea,* p. a II-a, I, 3), incită la intrigă uneltele sale ocazionale, mai mult, îl învinuieşte de tâlhărie şi-l ameninţă cu moartea, atingând, în aceeaşi scenă, culmea violenţei, când pretextează o cădere voită a evantaiului, cerând să i se ridice de către adversară ei, care nu-i dă ascultare şi pe care o pălmuieşte, scuzându-se cinic: „Oh, iartă doamnă… Dumneata erai?”, la care Eleonor ripostează vehement:

Da, eu eram, semeaţă franţuzoaică. Dac-aş putea cu unghiile: ţi-aş scrie Pe-obrazul tău’ tot decalogul meu.

Un psihopat pervers, impudic, lipsit de orice simţ etitf, trăsături cărora se asociază mitomania şi simularea hipertimicului, îl întâlnim în aceeaşi piesă, reprezentat de impostorul *Simpeox,* prezentat ca un orb; ce şi-a recăpătat vederea la racla moaştelor Sfântului Alban, purtat în jilţ ca fiind paralizat.

Minciunile sale sunt cusute cu aţă albă şi îşi demască simularea în neconcordanţa logică a răspunsurilor la întrebările ce i se pun. „Sunt orb din naştere, măria ta”, se tânguie Simpeox şi nevasta lui, ce-l însoţeşte, confirmă; afirmă că a fost chemat în somn de Sfântul Alban şi nevasta lui îi ţine hangul: „… eu însămi / Am auzit un glas, care-l chema, e şchiop fiindcă a căzut dintr-un pom în copilărie*… fiindcă, nevasta avea poftă de prune; recunoaşte culorile mantiilor celor de faţă, iar la câteva lovituri de bici îi dispare paralizia picioarelor, sare peste un scaun şi o ia la fugă. E prins împreună cu nevasta sa, care se disculpă: „Vai, domnule, am făcut asta din sărăcie*, după ce el fusese declarat… „cel mai mare neruşinat, mincinos dintre toţi creştinii”, sunt trimişi, după cum era obiceiul vremii faţă de psihopaţii vagabonzi şi cerşetori: „să fie goniţi şi minaţi cu biciul, prin toate târgurile oraşelor din drumul lor ce-o fi să ajungă la Berwick, de unde au venit”. *(Henric al VI-lea,* p. a II-a, II, 1). Un loc aparte în *grupul psihopaţilor perverşi* îl ocupă cele două fiice maştere ale regelui Lear: *Goneril* şi *Regan,* construite

după acelaşi tipar şi întrunind la maximum trăsăturile negative fundamentale ale acestei forme de psihopatie. Constituţia lor perversă se vădeşte din primele manifestări. Pentru a-şi atinge ţelul: dobândirea puterii şi a bogăţiilor regatului, speculează naivitatea bătrânului lor părinte, flatându-i vanitatea prin cuvinte pompoase, lipsite de orice accent de sinceritate, despre „dragostea*” şi „devotamentul** lor nemărginit. În momentele imediat următoare acestei nesincere elogieri, în aceeaşi scenă, sarcina găzduirii le apare dificilă şi sâmburele disputei dintre ele se schiţează, Regan impunând Gonerilei să accepte primatul găzduirii, dar şi al înţelegerii lor asupra descotorosirii de îndatoririle asumate, sfătuindu-se cum să scape de toanele unui bătrân menite să-i accentueze năravul din fire (I, 1). Prezenţa regelui şi a suitei sale la curtea Gonerilei apare indezirabilă, fiind întâmpinată cu ostilitate, ceea ce aprinde mânia acestuia, cu deosebire atunci când gazda proferă ameninţări şi violenţe, îndemnând-o în scris şi pe sora sa să se comporte identic:

În mintea pruncilor când dau moşnegii, Cu băţul, nu răsfăţul, se cuvine

Să-i iei când vezi că fac prostii. (I, 3).

Înfruntându-l direct, Lear se trezeşte la cruda realitate, ce îl îndeamnă să-şi caracterizeze fata „bastardă şi degenerată** şi, sperând să fie întâmpinat altfel de către cealaltă fiică, pleacă, aruncându-i blestemul de tată (I, 4).

Însă Kent, trimisul regelui la curtea Reganei, este găsit în butuci. Lear consideră faptul că o necinstire directă la adresa sa (II, 4). Pretextând boala, Regan şi soţul ei refuză iniţial a vorbi regelui, explicaţie căreia acesta îi acordă credit, în confruntarea directă cu Regan, aceasta îi refuză ospeţia, îndemnându-l să se întoarcă la Goneril. La apariţia Gonerilei, ambele surori îi cer să renunţe la întreaga suită. Regele atinge culmea mâniei şi lovit de griji şi vârsta, părăseşte curtea Reganei fără ţintă, în furtună, jurând să se răzbune pe cele două „năpârci** (II, 4).

Tabloul clinic al celor două surori se completează

prin scena de o cruzime fără seamăn, când împreună cu ducele de Cornwall hotărăsc, Regan şi soţul ei trecând la înfăptuire, să-i smulgă barba şi să-i scoată ochii lui Gloucester, pe care-l consideră trădător, între altele şi pentru că a ajutat pe rege să fugă din calea mâniei lor criminale, azvârlindu-l, într-o asemenea stare deplorabilă, afară din propria casă, unde acesta le oferea găzduire (III, 7). Ducele de Albany, soţul Gonerilei, apare sincer îndurerat de nedreptăţile şi crimele ce se făptuiesc. Goneril îl dispreţuieşte şi se oferă bastardului Edmund. Albany, în asprul rechizitoriu ce-l face Gonerilei, evidenţiază hida structură sufletească a acesteia:

…Mă îngrozeşte
Tot ce-ai făcut. Femeia care poate De tată să se lepede, e-n stare
Deşi mai multe ticăloşii… (IV, 2).

Aflând despre soţul Reganei că a fost ucis, Goneril se teme că sora ei, fiind văduvă, i-ar putea răpi pe Edmund. Într-adevăr, acesta se prinde în jocul duplicitar al jurământului de dragoste faţă de ambele surori, ceea ce sporeşte ura între acestea:

Jurai iubire ambelor surori;
Iar ele se urăsc acum de moarte (V, 1).

Regan oferă totul lui Edmund, declaraţie pe care o rosteşte în faţa Gonerilei care, dorind să scape de ea, îi dă otravă, comentând efectul acesteia asupra surorii sale: „Lucrează bine hapul”… (V, 3). În final, Goneril se sinucide, împlântându-şi un cuţit în inimă, fapt comentat şi de Edmund, care se confesează cinic că s-a logodit cu amândouă şi tustrei cu moartea:

Am fost şi eu iubit:
Una a otrăvit-o pe cealaltă
De dragul meu, apoi s-a omorât. (V, 3).

Mai mult, Edmund mărturiseşte, ca o remuşcare, că a poruncit împreună cu Goneril, ca cei doi captivi: Lear şi Cordelia să fie ucişi în închisoare.

Aşadar, ambele surori apar ca întrupând cinismul odios, derivat al egoismului lor instinctiv, ce le răpeşte

orice afecţiune. Indiferente faţă de toţi cei ce le înconjoară, brute lipsite de milă, de onoare, de pudoare şi de umbra oricărei conştiinţe, ajung la fratricid şi paricid, trecând cu nepăsare peste cadavre numai pentru a-şi satisface instinctele primitive.

Galeria psihopaţilor perverşi, a căror trăsătură fundamentală o constituie *intrigă,* în vederea căreia pun în mişcare resorturile malefice ale sufletului şi al cărui scop este prin definiţie amoral şi antisocial, este reprezentată de trei personaje care, în ordinea ascendentă a realizării, sunt *Edmund* din *Regele Lear, Iachimo* din *Cymbeline* şi nemuritorul *Iago* din *Othello.*

Edmund este un personaj iagoist bine conturat, intervenţia să în construcţia dramatică este însă episodică. Fiu natural al lui Gloucester, după ce face rechizitoriul denumirii de bastard, pune la cale o înscenare împotriva fratelui său Edgar, fiu legitim al lui Gloucester, pretextând o scrisoare din care reiese că Edgar îşi denigra bătrânul tată şi că nutrea gândul răzvrătirii faţă de autoritatea paternă, pentru a-l deposeda de avere. Edmund, ca orice intrigant, speculează trăsături ale psihologiei umane: credulitatea, onestitatea, obnubilarea raţiunii prin şoc emotiv etc. Monologul lui Edmund este elocvent, indicând şi mobilul acţiunii sale:

Un tată prea credul şi-un nobil frate, A cărui fire nedeprinsă-n rele.

Nu bănuieşte răul nicăiri;

Pe-această proastă nevinovăţie, A-ncăleeat deşteptăciunea mea!

De-acuma, merge strună. Iar moşia, Pe care n-am avut-o din născare.

Mi-o dobândesc uşor pe-un dram de minte. Cum? N-are-a-face; ţelul e-nainte.

Regele Lear I, 2

Perversiunea sa uzează toată gama procedeelor intrigii: insinuarea persuasivă, mimarea inocenţei şi dezinteresului, jocul cinic şi dezinvolt al duplicităţii: calomnia şi prevenirea etc. Edmund îşi convinge uşor tatăl

de intenţiile rele ale fiului său. pe care porunceşte să-l prindă şi să-l pună în fiare, iar pe Edgar îl îndeamnă, pe de altă parte, să „dispară un timp din calea mâniei tatălui său”. Jubilează la reuşita intrigii. E declarat singurul moştenitor. Îşi trădează tatăl şi, în ascensiune, devine obiectul disputei celor două surori Goneril şi Kegan, cu care se logodise, situaţie duplicitară, în care se complace. Întemniţează pe bătrânul Lear şi pe Cordelia, poruncind să fie ucişi. Înfruntat de fratele său cu spadă, înainte de a se sfârşi, recunoaşte învinuirile ce i se aduc, accesul de sinceritate şi bunătate îl umanizează şi-i estompează conturul monstruozităţii.

Un alt personaj iagoist, miniatural, de astă dată, este *Iachimo* din *Cymbeline.* Temeiurile intrigii sale sunt: lăudăroşenia, impulsiuni instinctuale, dobândirea necinstită de bunuri materiale. Aceste mobile formează încâlcita sa ţesătură de intrigi, în care se împotmoleşte, mărturisirea sa finală rezolvând fericit conflictul. Pentru a da curs sadicei sale intrigi exploatează firea aprinsă de pasiune a tânărului Postumus, afirmarea încrederii sale nestrămutate în virtutea soţiei sale Imogena, izbutind să arunce nada îndoielii prin rămăşagul pe care îl ţine „mai degrabă împotriva siguranţei arătate de domnia-ta, şi nu atât împotriva faimei sale” (I, 4). Modalităţile clasice de corupere a Imogenei prin denigrarea soţului neatingându-şi ţinta, pentru a-şi putea continua diabolicele demersuri, recurge la prezentarea calităţilor superioare ale soţului, motivând încercarea eşuată drept o încercare a temeliilor credinţei sale.

Modalitatea intrării în posesia argumentelor calomniatoare este nefirească, abundă în artefacte, ce par străine lui Shakespeare. În final, Iachimo, cuprins de remuşcări, mărturiseşte învinuirile nedrepte al căror mesager a fost:

Povara vinii îmi apasă pieptul, Răpindu-mi bărbăţia! O femeie învinuit-am: principesa ţării; Şi aerul de-aici, răzbunător

Mă Vlăguieşte!…

…Nobleţe, slavă, astfel pot să pară.

Prin mine-n ţarină, titluri de ocară! (V, 2).

Reprezentantul major al *psihopaţilor perverşi-apatici* este *Iago.* Armele sale: ura, răutatea, răzbunarea, calomnia, minciuna şi crima lasă în urmă atâtea victime nevinovate, ce vor fi răzbunate în final de prăbuşirea marelui intrigant. Maestru neîntrecut al intrigii distructive, destramă treptat sufletul stăpânului său, Othello, tulbură apele încrederii, pătează vălul inocenţei, fisurează conturul de sferă armonioasă a iubirii, învăluind totul în ceaţa tenebroasă a urii. La început, joc abil de insinuări şi retractări, iar la timpul potrivit, aluzii directe şi îndemn la crimă. Dintru început Iago îşi arată chipul de mincinos dornic de a parveni denigrându-şi şeful pe care-l urăşte şi asupra căruia îşi îndreaptă răzbunarea, pe de o parte, pentru că nu l-a răsplătit pentru pretinsul său devotament şi, pe de alta, pentru că l-ar fi încornorat, motive exprimate clar:

…Aşa-i la oaste!

Nălţarea-n grad e pe scrisori, hatâruri, Nu-i rânduială-n care moştenea

Al doilea pe-ntâiul…

…De-l urmez.

Nu mă slujesc decât pe mine însumi. Mi-e martor cerul, nu din datorie, Nici din iubire stau pe lângă el.

Ci mă prefac, doar pentru scopul meu; Şi-atunci când faptele-mi vor da pe faţă Ascunsul chip al sufletului meu”.

Othello I, 1, iar mai departe:

…Pe maur îl urăsc.

Şi merge-un zvon că şi-a făcut de lucru, în patul meu. Nu ştiu de-i drept sau ba.

Da-n treburi de-astea doar şi-un gând mi-ajunge. El crede-n mine. (I, 3).

Din acest ultim citat rezultă un transfer al tensiunii psihice şi al motivaţiei comportamentului lui Iago asupra stăpânului său Othello până la identificare.

În monologul lui Iago (II, 1) sunt expuse încă o dată cauzele urii sale şi modalităţile de răzbunare, folosind

minciuna, ponegrirea directă sau prin unelte:

O plac şi eu, dar nu numai trupeşte, Deşi păcatul mare nu mă sperie.

De-ar fi doar să-mi astâmpăr răzbunarea, Că-l bănui pe nesăţiosul maur.

În şaua mea că s-a suit cândva.

Gând veninos, ce-mi roade-n măruntaie, şi n-am odihnă până nu-i plătesc.

Şi-i iau şi eu femeia sau altminteri, Să-l fac gelos într-o aşa măsură, la mintea să nu-l poată lecui!

Îl denigrează pe Othello în faţa lui Brabanţio, că i-a răpit fata, insinuând şi furtul de bani. Poltron, pune pe seama altora propriile-i calomnii la adresa lui Othello (I, 1). Zărind în oscilantul Rodrig un instrument al intenţiilor sale, exploatându-i pasiunea pentru Desdemona, Iago face elogiul stăpânirii de sine, al virtuţii şi al banului, care deschide drumurile spre inimi. E în puterea omului de a fi într-un fel sau altul, prin voinţă: „Şi dacă în cumpăna vieţii n-ar sta într-un talger raţiunea, ca să tragă în jos poftele, iuţeala sângelui şi ticăloşia firii din celălalt talger, am ajunge la urmările cele mai năzdrăvane. Dar avem minte ca să ne potolească pornirile pătimaşe, imboldul cărnii, dorinţele fără frâu”. Iago repetă stereotip lui Rodrig, care decepţionat voia să se înece, îndemnul de a strânge bani în pungă, banul oferind totul. Faţă de Emilia, soţia sa, şi în faţa Desdemonei aduce injurii femeilor. Şi, în continuare, ţese firele intrigii cu abilitate de mare psiholog, surprinzând şi exploatând părţile slabe ale fiecăruia, creând atmosfera calomnioasă pe calea zvonului, servindu-se de patima lui Rodrig, pe care îl îndeamnă să provoace un scandal, din care Cassio să iasă compromis, folosind starea de beţie a acestuia, propice oricărei sugestii:

…În ceata de beţivi.

Pe Cassio-l pun să facă o ispravă Care-ar jigni ostrovul. (II, 3).

Planul răzbunării, mascat de un sfat bun şi de înscenări bine ticluite, se desfăşoară după mintea lui Iago, când Desdemona va ruga pe Othello să-l ierte pe Cassio:

Eu torn urechii lui otrava asta;

Că-l cere pentru a cărnii ei plăcere. Cu cât se va trudi să-i facă bine

Ea-n ochii maurului se va pierde;

În felul ăsta îi smolesc virtutea Şi-o plasă-i fac din bunătatea ei, Să-ncapă-n ea tustrei. (II, 3).

Desdemona pledează pe lângă Othello pentru Cassio. Urmează scena plină de măiestrie, când Iago se joacă în voie cu sufletul lui Othello, în care strecoară viermele îndoielii, al suspiciunii, sporind tensiunea psihică etc., demonstrând ideea delirantă de gelozie, naşterea şi construcţia ei, cu semnele însoţitoare: insomnie, anxietate, polarizarea întregii activităţi psihice în delir. Premise false, prevalenţă, interpretări, delir în succesiune genetică. Înfăţişează toate procedeele prin care îşi realizează intenţiile, stârnind progresiv mânia şi răzbunarea lui Othello, prin acelaşi joc al pendulării, a aţâţării prin acuzare şi prin insinuarea îndoielnicei nevinovăţii şi a reţinerii: „Răbdare-ţi spun. Că poate-ţi schimbi părerea” (III. 3). Delirul constituit, traumele psihice îi declanşează o criză de epilepsie, spre satisfacţia cinică a lui Iago. Convingându-l de vinovăţia Desdemonei prin situaţii trucate, Iago dă verdictul: „E cu atât mai vinovată” (IV, 1), în urma căruia Othello o înjunghie. Iago ajunge la uxoricid pentru că Emilia îi demască minciuna. Judecat, este pedepsit la cazne, primind ca majoritatea psihopaţilor de acest tip răsplata răului răspândit de defectele şi de amoralitatea lor, cu implicaţii atât de nefaste în viaţa semenilor.

Eroii psihopaţi ai lui Shakespeare transfigurează omenescul etern, acoperământul hlamidei regale şi somptuoasele blănuri aristocratice, fiind puse la rând, fără sfială, cu haina modestă a omului din popor sau cu zdrenţele cerşetorilor. Toţi sunt oameni, oameni stăpâniţi de aceleaşi dorinţe, sentimente şi pasiuni, a căror revărsare dincolo de matca firului normal al vieţii, îi azvârle la perifei ia acesteia, prin elementele amorale şi antisociale specifice aberaţiei lor comportamentale.

Pierderea pasageră a conştiinţei

Sensul acordat noţiunii de conştiinţă în acest paragraf este acela de *funcţie vigilă.* Aceasta comportă mai multe grade ierarhizate după cum urmează: *inconştienţa,* realizată firesc de somn, *subconştienţa,* în sensul căreia se pot produce comportamente automatice, care nu lasă amintiri, *conştiinţa clară imediată sau spontană,* fără efort, permiţând reveria şi *conştiinţa clară mediată* sau *reflectată,* ce realizează sinteza mintală în cel mai înalt grad, printr-un efort de cunoaştere a ei însăşi. Se vorbeşte despre o *tulburare cantitativă a conştiinţei* atunci când i se reduce amplitudinea şi i se perturbă facilitatea, calităţi primare ce se desfăşoară în limitele normalităţii. Tulburările clinice au drept etalon o disoluţie fiziologică: somnul.

Aceste tulburări al căror factor comun este pierderea totală a conştiinţei sunt: lipotimia, sincopa, absenţa epileptică şi comă de etiologii diverse. Se mai vorbeşte despre o *tulburare calitativă a conştiinţei* atunci când sinteza mintală este alterată de boală, care o constrânge să se organizeze în structuri, ce se pot însera în real. Unii au introdus criteriul în nozografia psihiatrică, dând interpretări noi confuziei mintale, stărilor secundare emotive şi isterice, stărilor delirante acute, structurilor schizofrenice şi paranoiace, mâniei şi melancoliei. H. Ey (42) susţine că psihozele acute sunt disoluţii globale şi omogene ale conştiinţei, regresiuni în structura conştiinţei, deosebite între ele numai prin intensitatea, prin profunzimea dezorganizării.

Somnul fiziologic realizează prima treaptă a suspendării conştiinţei, caracterizată prin ritmicitate şi reversibilitate, ceea ce îl deosebeşte de stările comatoase. Fazele de adormire şi trezire sunt favorabile unor stări psihice ca: mentismul, halucinaţiile hipnagogice (de adormire) şi hipnopompice (de trezire). Somnul normal, disoluţie funcţională, este productiv, imaginile ce alcătuiesc substanţa visului, condiţionate fiziologic, putând fi relatate de subiect la trezire. *Somnul patologic*

(narcolepsia, letargia encefalitică, stări stuporoase) nu permite nicio activitate psihică aparentă, disoluţia fiind ceva mai profundă. În *somnambulism,* formă de patologie a somnului, apar acte mai mult sau mai puţin coordonate, din care nu rămâne nicio amintire la trezire.

Aceleaşi consideraţii pot fi validate în definirea noţiunii de *onirism.* Există un *onirism fiziologic,* starea de vis din somnul normal, un *onirism paranormal* constituit de activitatea psihică automatică manifestată prin viziuni şi scene animate identice cu cele din vis şi un *onirism patologic* propriu-zis, condiţionat de factori patogeni: psihologici, organici, toxici şi infecţioşi. *Stările oniroide* au fost definite ca infiltraţie a construcţiilor de vis în gândirea vigilă (H. Ey şi Rouart), reverii grefate pe real invadând câmpul conştiinţei (A. Porot, 97).

Toate aceste consideraţii teoretice actuale, privind conştiinţa şi eclipsele ei fiziologice şi patologice, sunt ilustrate de polivalenţa geniului shakespeareian.

Lady Anne, soţia lui Richard, după ce fusese văduva lui Eduard, prinţ de Wales, îşi plânge soţul ucis şi se condamnă pentru acceptarea căsătoriei, conţinutul blestemului ei fiind lipsa odihnei binecuvântate a somnului şi chinul coşmarurilor, enunţând rolul fiziologic al somnului:

…Şi niciodată nu m-am bucurat în patul lui de rouă cea de aur A somnului. Mereu eram trezită De câte un coşmar.

Richard al III-lea, IV, 1.

Lady Percy, dorind să afle cauzele tulburării soţului ei Hotspur, îngrijorată de starea acestuia, aminteşte somnilocvia lui, cu conţinut războinic, însoţită de tulburări vegetative, întâlnind aceeaşi expresie: somnul tău de aur (and thy golden sleep):

…Adesea te-am vegheat când aţipeai.

Şi te-auzeam şoptind despre războaie;… Aşa de mult ţi-era la lupte gândul.

Şi-aşa amarnic te munceau în somn, Că năpădea pe fruntea ta sudoarea

Că mari broboane pe-un vârtej de apă.

Henric al IV-lea, II, 3.

În *Macbeth,* Maoduff dând peste cadavrul însângerat al regelui Duncan, îi trezeşte pe fiii acestuia „din somnul cel molatic / Al morţii semen”... iar lui Macbeth, după crimă comisă, i se pare că aude o voce ce-i porunceşte: „Nu mai dormi! Macbeth, ucide somnul”. Chinuitoarea insomnie ce-l va năpădi, hrănită de această obsesie, îl obligă să ridice acest imn binefacerilor somnului:

Nevinovatul somn, cel ce desface Fuiorul încâlcit al grijii: somnul; El, moartea vieţii fiecărei zile.

El, scaldă grelei trude şi balsamul Durerii sufleteşti, şi-a doua mască A marii firi, iar la ospăţul vieţii Cel mai de seamă fel. (II, 2).

Iachimo, neizbutind să culeagă o dovadă peremptorie asupra frivolităţii Imogenei, se introduce, ascuns într-un cufăr, în dormitorul acesteia. Ea mărturiseşte că se simte cuprinsă de somn în întregime şi, parcă, presimţind întâmplări neplăcute, invocă protecţia zeilor s-o ferească de „zâne rele şi de-ale nopţii ispitiri viclene”. Iachimo profită de profunzimea somnului Imogenei şi o cercetează fără ca aceasta să se trezească, obţinând informaţii asupra semnelor corporale ale acesteia, sustrăgându-i şi brăţara de la mina:

...O, somn.

Aidoma cu moartea, o cuprinde; Simţirea-i fie stinsă; de statuie într-o capelă.

Cymbeline, II, 2.

Desdemona îi promite sprijin dizgraţiatului Cassio, pledându-i cauza pe lângă soţul ei, chiar cu sacrificarea odihnei somnului acestuia (*Othello,* III, 3).

Îndrăgostitul Demetrius este conştient că dacă nu doarme, insomnia îi sporeşte chinul:

Povara suferinţei e mai grea, Când somnul uită vama să şi-o ia. Visul *unei nopţi de vară,* III, 2.

Prins în mrejele geloziei, Leontes, neliniştit, e pradă insomniei: „el noaptea n-a dormit”, stare pe care curtenii din preajma să o întreţin, cântându-i în strună, hrănind

„temeiul lipsei lui de somnw, Paulina oferindu-se să-i aducă leacul:

…vorbe de-adevăr
Şi cinste, ca să-l vindec de tristeţea, Ce somnul i-l alungă.

Poveste de iarnă, II, 3.

În acelaşi loc, aflăm că melancolia tânărului fiu al lui Leontes, Mamilius, generată de suspiciunea tatălui, este pe cale de rezoluţie datorită somnului:

…S-a odihnit azi-noapte.
Şi-i semn că-i trece boala. (II, 3).

În folclorul englezesc există o zeiţă bună a somnului şi a viselor, a împlinirii dorinţelor în vis: Regina Mab, pe care Shakespeare o descrie în decorul feeric al basmului şi o urmăreşte cum:

…Colindă ea în fiecare noapte, Prin creierul celor îndrăgostiţi, şi ei visează dragostea… şi cum aleargă în somnul tuturor ce au dorinţe refulate ce se împlinesc în vis. Mercuţio, invocatorul acestei regine vrăjitoare, temperat de Romeo, recunoaşte că vorbeşte:

…de visuri
Ce-s doar prăsila unor creieri leneşi, Născute din închipuiri deşarte.

Romeo şi Julieta, I, 4.

Feeria *Visul unei nopţi de vară* poate fi considerată *capodopera expresiei literare a onirismului.* Ficţiunea poetică a creat o atmosferă plină de farmec prin altoiul visului şi mitologiei în real, dând imaginarului valenţe creatoare infinite, desfăşurate însă pe traseele logicii raţionale. Imaginile onirice de trezire ce prelungesc visul în veghe, asemănătoare sau identice cu halucinaţiile hipnopompice, sunt relatate de irealul Lysander: …” Mintea mea buimacă încă / De somn pluteşte între vis şi viaţă” (IV, 1) sau de personajul real, Bottom, trezit din somnul nefiresc: „Am avut un vis nemaipomenit! Stă mintea omului în loc şi nu poate să povestească asemenea vis… Se făcea că eram… nimeni nu poate spune ce… se făcea parcă eram… şi se făcea parcă aveam… N-a mai fost

ochi omenesc, n-a mai văzut ureche omenească, n-a mai gustat mina omenească, n-a mai istorisit vreodată asemenea vis”… (IV, 1), răpind simţurilor specificitatea percepţiilor şi senzaţiilor. Atmosfera onirică este sporită de umbrele nopţii, de misterul pe care i-l adaugă imaginaţia ancestrală, ce populează miezul nopţii cu zâne bune şi duhuri rele şi pe care 201

Ivirea zorilor îl destramă şi alungă nălucirile simţurilor ce-au înfierbântat închipuirea. Miticul Thescu şi Puck, spiriduşul, unealta ce face şi desface, ce încheagă şi dezleagă fantasmele nopţii, descriu acest supranatural nocturn:

Thescu:

Cu glas de-aramă miezul nopţii sună, E ora când stafiile s-adună.

Prieteni, la culcare! (V, 1).

Puck e interpretul credinţelor populare, cu adânc răsunet ancestral, în acele aşa-zise apariţii bizare, ce se sting la al „Aurorei crainic”, deoarece:

Când el s-arată, tristele năluciri Reintră-n gropi şi duhurile rele

Ce dorm sub ape-adânci, precum şi-acele Ce zac înmormântate la răscruci;

S-asound în lumea lor de viermi, de groază să nu le-apuce ziua să le vază. (III, 2).

Viaţa somnului – *visele,* ca şi viaţa nopţii – spaime şi năluciri, se risipesc odată eu lumina zorilor, când simţurile îşi recapătă vigoarea:

Puck:

…cobind a moarte.

Ţipă-n turnuri cucuvaia. Ceasul tainic nu-i departe, Când strigoii-n ţintirim

Ies din gropi întredeschise; fără noi, silfi ce-nsoţim Carul Hecatei, cu vise

Pe furiş goniţi de soare şi ne-mprăştiem ca vise.

După umbrele fugare. (V, 2).

O întâmplare neaşteptată, greu de închipuit, ca regăsirea fiicei sale Marina, după ani îndelungaţi, îl

îndeamnă pe Pericles să ia realitatea drept minciuna unui vis, distincţiunea între veghe şi somn fiind netă:

C-un vis mai straniu somnul n-a minţit Pe-un trist nebun…

Pericles, V, 1.

Cu toate acestea, Shakespeare admite unele *fenomene parapsihologice* că *previziunea, prevestirea, anticiparea unei întâmplări* ca fenomen psihologic individual, prin antenele visului. Visul prevestitor şi activitatea în funcţie de acesta sunt utilizate de Shakespeare în *Iuliu Cezar* şi *Richard al III-lea.* Faptul ţine de un dat al psihologiei omului de totdeauna: dorinţa de a-şi cunoaşte viitorul. El crede că visul devansează evenimentele ce vor urma şi apelează la *tălmăcitorul de vise, ce* recurge adesea la interpretări fanteziste, superstiţioase. O parte din semnificaţia visului a fost descifrată de psihanaliză, alta de fiziologie.

În *Iuliu Cezar,* Calpurnia, soţia lui Cezar, îl determină iniţial pe acesta să nu meargă la senat în temeiul visului ei pe care-l tălmăceşte ca semn şi prevestire de nenorocire:

…Visă azi-noapte că-mi văzu statuia Vărsând ca o fântână sânge pur

Din multe ţevi. Voinici romani râzând Veneau să-şi scalde mlâna lor în sânge. (II, 2).

Decius, căruia Cezar se confesează, răstălmăceşte visul Calpurniei ca un semn de cinstire pe care i-o acordă întreaga Romă, ceea ce-l determină pe Cezar să renunţe la hotărârea de a nu părăsi casă, socotind nebunească frica Calpurniei.

George, duce de Clarence, comentează faptul că regele Eduard al IV-lea îl închide în turn, drept urmare a întâmplării că numele său începe cu „G” şi a faptului că „ascultă profeţii şi vise” (*Richard al III-lea,* I, 1), după care o persoană al cărui nume începe cu „G” i-ar deşmoşteni urmaşii.

Mesagerul din partea lordului Stanley îi dă de ştire lui Hastings să plece din faţa unei primejdii care i-a fost prevestită printr-un vis, ceea ce acesta refuză, făcând

consideraţii asupra visului prevestitor:

…cât despre vis, mă mir

Că este prea naiv să ia în seamă, Un renghi ce tulburatul somn i-l joacă. *Richard al III-lea,* III, 2.

O formă particulară de disoluţie tranzitorie a conştiinţei, *stare crepusculară* sau *secundă,* o adevărată *hipnoză a conştiinţei* (H. Ey), ce survine şi încetează brusc în timpul somnului, este *somnambulismul,* traducând o tensiune psihică, cu sau fără încărcare afectivă, urmat de o amnezie totală, un vis în acţiune, deosebit însă de visul natural, ce poate fi memorat. Somnambulismul, ca şi visul, au legătură cu veghea, cu întâmplările din timpul zilei. Rezultat al acţiunii mai multor factori, somnambulismul poate fi considerat ca o modalitate de rezolvare a unor stări conflictuale şi pulsiuni, printr-un act motor, conştiinţa fiind diminuată. *Somnambulismul Ladyei Macbeth* este într-adevăr un vis în acţiune, o stare oniroidă cu automatism motor şi verbal, delirul ei fragmentar permiţând reconstituirea tensiunii psihice globale acoperită de vălul conştiinţei în stare de veghe, constituind o încercare sau poate o ratare a catarsisului. Doctorul scoţian stă de veghe pentru a-i observa şi a-i surprinde manifestările somnambulice, considerate de P. Janet (61, p. 319) de natură isterică, după opinia mea, desprinse din contextul unei melancolii stuporoase, pe care le relatează o Doamnă de onoare cu o precizie uimitoare, indicând şi apariţia lor anterioară: „După ce a plecat măria-sa la război, am văzut-o cum se scoală din pat, cum îşi pune un halat, descuie camera, ia o hârtie, o îndoaie, scrie ceva pe ea, o citeşte, apoi o pecetluieşte şi se culcă iar. Şi toate acestea cufundată într-un somn adânc”. (*Macbeth*, V, 1). În afara automatismului motor descris, asistăm la spectacolul unei crize comentată de către Doamnă şi Doctor, starea de transă şi agitaţia motorie sterilă, stereotipă relevându-se clar:

Doctorul: …vezi, e cu ochii deschişi. Doamna: Da, dar nu vede nimic.

Doctorul: Ce-o fi făcând acum? Uite-o cum îşi freacă

mâinile…

Doamna: E o deprindere de-a ei, ca şi cum s-ar spăla pe mâini. Am văzut-o făcând aşa un sfert de oră fără întrerupere. (V, 1).

Lady Macbeth începe a vorbi despre pată (pata de sânge), apoi fragmentar: dojană, îndemn la crimă, temeri, remuşcări, iar doctorul comentează şi deduce din manifestările ei fiziologice şi verbale, notează tot ceea ce ea mărturiseşte, îşi limitează competenţa ştiinţifică, face totuşi un prognostic şi indică măsurile de supraveghere: „Ce mai suspine. Are povară pe inimă".

…" Boala asta depăşeşte ştiinţa mea. Dar am mai văzut pe unii oare mergeau în somn şi au murit creştineşte în patul lor".

La mărturisirea uciderii lui Banquo, după care Lady Macbeth adoarme, doctorul face consideraţii:

…Fapte nefireşti.

Nasc tulburări şi ele nefireşti.

Iar minţi bolnave se destăinuiesc, Doar pernei surde. Doamna duce lipsă De-un preot, nu de-un vraci.

La acestea, adaugă recomandările:

…Ai grijă! 'Îndepărtează orice mijloc De-a-şi face rău: vegheaz-o neîncetat! *Macbeth,* V, 1.

După Regis (cf. 2, p. 160) „Shakespeare a făcut din acest somnambulism o consecinţă şi pentru a spune astfel un simptom al obsesiei sale criminale. Ziua, torturanta idee fixă este disimulată, dacă nu dominată, însă noaptea, ea apare asupra automatismului său oniric până la punctul de a o face să retrăiască groaznicul coşmar al omului şi al petei de sânge, până în momentul când această stare foarte dureroasă se termină prin suicidul de eliberare al obsedatului".

Stările lipotimice, suspendări pasagere ale conştiinţei cu menţinerea funcţiilor vegetative de etiologii diverse: psihogene şi organice, au fost transfigurate artistic de marele Will.

Ducele de Gloucester, la citirea scrisorii prin care se vestea hotărârea căsătoriei regelui Henric, nepotul său, cu

Margareta, fiica regelui Neapolelui, ştire neaşteptată, inagreabilă, reacţionează printr-o stare lipotimică: îi cade din mină hârtia şi are o cecitate pasageră, întocmai ca în anoxemia provocată de insuficienţa arterei bazilare. Întrebat de Rege ce are, Gloucester îşi revine şi îşi descrie starea:

Mă iartă.

M-a prins un rău la inimă, că văzul Mi se-nnegreşte şi nu pot citi.

Henric al VI-lea, I, 1.

Emoţiile puternice, urmare a unor veşti bune sau rele, produc regelui Henric al IV-lea frecvente stări lipotimice, cu aceeaşi înceţoşare a vederii, urmată de supresiunea reversibilă a conştiinţei, probabil prin acelaşi mecanism al anoxemiei cerebrale generată de insuficienţa arterei bazilare printr-un proces de trombozare progresivă, cu fatala consecinţă exitală, aşa cum anunţă Clarence, considerându-l ros de grijile şi truda vieţii:

De ce-mi fac rău aceste bune ştiri?... Ar trebui să fiu voios, şi, iată.

Văd ca prin sită, sunt înnegurat, Apropiaţi-vă, mi-e tare rău.

Pierderea conştiinţei este comentată de Warwick:

Răbdare, prinţi, sfârşelile acestea, Pe rege îl apucă foarte des.

Faceţi-i loc, lăsaţi-l să răsufle şi o să-i treacă.

Înainte de a-şi reveni din această stare, cerând linişte şi-o muzică domoală, Gloucester dă prognosticul:

„Mă tem că i se apropie sfârşitul

(This *apoplexy* wil certam be hâş end)".

(Henric al IV-lea, p. a II-a, IV, 4).

Angelo, abuzivul locţiitor al ducelui din *Măsură pentru măsură,* îşi descrie tulburarea generată de îndemnurile fireşti ale tinereţii la apariţia Isabelei, ce solicită bunăvoinţă pentru greşeala fratelui ei Claudio, utilizând comparaţia cu lipotimia prin hipoxie:

Asemeni se adună-n chip neghiob Norodu-n jurul celui leşinat, Răpindu-i aerul ce l-ar trezi

La viaţă… (II, 4).

O *psihotraumă emotivă* cauzează *starea hipotimică* a naivei, candidei şi neîntinatei fecioare *Hero,* fiica lui Leonato, guvernatorul Messinei, îndrăgostită de nobilul florentin Claudio. Acesta, prins în mreaja intrigii ţesută de don John, aspirant fără succes la mina Herei, şi al cărui trucaj zdruncină încrederea îndrăgostitului, acoperă, cu cele mai violente calomnii, acuze de nesinceritate, de falsitate, de sperjur, inima iubitei, în faţa altarului de cununie. Hero, după o reacţie vegetativă manifestată prin roşaţa feţii şi lucire a ochilor, devine palidă, leşină. Don John comentează leşinul drept urmare a adevărului scos la lumină:

…să mergem. Scoase la lumina zilei, Aceste lucruri au cam tulburat-o.

Verişoara ei crede că a murit. Un excitant sonor: numele ei şi îndemnul de a-şi veni în fire rostit de călugăr o ajută să-şi revină şi îl îndeamnă pe Leonato să cerceteze adevărul, care iese la iveală până la urmă. Iată cum descrie călugărul reacţia vegetativă: roşeaţa chipului, luciul privirii şi paliditatea din timpul leşinului:

…şi am văzut

Mii de bujori împurpurându-i faţa şi mii de ruşinări neprihănite

Gonind bujorii cu albeaţa lor; Şi-n ochii ei s-a fost ivit un foc

Ce-a mistuit năpasta abătută Asupra ei.

Pericles se întoarce în Tyr cu tânăra lui soţie Thaisa, însărcinată. Pe mare vasul este surprins de furtună: „Şi Doamnă, Cerul s-o ferească / De spaimă trebuie să nască”. Pericles invocă ajutorul moaşei Lychorida şi a divinităţii ocrotitoare: …” alină chinul Reginei mele”. Naşterea a fost laborioasă, producându-se o *sincopă prelungită,* în decursul căreia se constată o încetinire remarcabilă a activităţii cardiace şi respiratorii, pierderea sensibilităţii şi a mişcării, dominate de pierderea conştiinţei sau o stare comatoasă posterifică (probabil după un acces de eclampsie). Moaşa anunţă pripit decesul reginei.

Exclamaţia lui Pericles, la vederea trupului lăuzei, susţine mai degrabă ipoteza unei crize eclamptice:

„Grozav te-ai chinuit născând, iubito!”. Superstiţia marinărească de domolire a furtunii prin aruncarea peste bord a cadavrului aflat pe vas obligă la respectarea datinii şi, grăbit, se azvârle corpul lăuzei închis într-un cufăr „călăfătuit şi smolit”, împreună cu un pergament explicativ. (*Pericles*, III, 1). Cufărul, ajuns la ţărm, este deschis în faţa medicului efesian Cerimon, care îşi dă seama că este vorba de o *moarte aparentă*: „Priviţi ce fragedă-i! Prea cruzi au fost/Cei ce-o zvârliră-n mare” (*Pericles,* III, 2). Citind un egiptean ce-a stat nouă ore ca mort şi readus la viaţă, Cerimon consideră că n-a stat mai mult de cinci ore în amorţire şi o supune unei tehnici complexe de reanimare: muz că, căldură, masaje cu ştergare, aer, şi fiorul vieţii se înfiripă încet în trupul Thaisei, recomandând îngrijire în continuare: linişte şi învelire cu rufe „căci dacă iar se întoarce răul, moare” (III, 2), întărind ipoteza unei *eclampsii.*

Shakespeare ilustrează *disoluţia conştiinţei,* de intensitatea morţii aparente, *prin droguri somnifere,* ceea ce se întâmpla Julietei şi Imogenei.

Fratele Lorenzo acordă sprijin *Julietei,* pentru a câştiga timp şi a evita căsătoria cu Paris impusă de părinţi, dându-i o poţiune somniferă vegetală, ce-i provoacă o moarte aparentă de douăzeci şi patru de ore, care se va instala destul de repede după ingerare:

Lorenzo:

Îndată vei simţi atunci prin vine, Un rece şi adormitor fior…

Iar pulsul tău va înceta de-a bate, şi nici răsuflet, nici căldura ta.

Nu vor vădi că mai trăieşti, pe-obraji şi buze, trandafirii vor păli.

Ca palida cenuşă şi-o perdea.

Pe-a ochilor ferestre-ţi va cădea.

Că moartea când închide zarea vieţii, Tot trupul tău, lipsit de mlădiere

Va-nţepeni-ngheţat parc-ar fi mort… În starea asta, ca icoană a morţii, Vei aştepta tu douăzeci şi patru

De ceasuri şi te vei trezi apoi, la dintr-un somn uşor…

Romeo şi Julieta, IV, 1.

Drogul îşi face efectul. Doica, contesa, Capulet îndurerați au certitudinea ireversibilului. Capulet o descrie:

…E îngheţată.

Vai, sângele i-a stat şi trupu-i rece. Vai, de pe-aceste buze a zburat

De mult căldura vieţii. (IV, 5).

O moarte aparentă, provocată de droguri somnifere, ce au înlocuit droguri letale, cuprinde pe

Imogena, ce gustă din licoare, voluntar:

…Inima ce rău mă doare! Pisanio, cerca-voi leacul tău. *Cymbeline,* IV, 2.

Plânsa de cei doi fraţi, ce-i pregătesc înmormântarea, Imogena se trezeşte, prezentând imediat o stare oniroidă, când vorbeşte singură, parcă şi-ar continua visul. Zărind trupul neînsufleţit al lui Cloten este cuprinsă de spaimă, socotind totul un joc al închipuirii, un amestec de vis şi realitate:

…Poate-i vis urât!…

…Cum te-nşeli!

Săgeata din nimic purcească-atât-Trimisă spre nimic! … Din fum, sub ţeastă, S-a plăsmuit!… Chiar ochii noştri prind, Să judece orbeşte şi orbim… (IV, 2).

În simbolica scenă a statuii, din finalul dramaticei *Poveste de iarnă,* privind arta şi reflectarea vieţii, puterea evocării vieţii prin artă, apare cu necesitate o transfigurare a conştiinţei, o stare secundă, exprimată de euforia nestăpânită mărturisită de Leontes când contemplă „Statuia” Hermionei:

Pe toată cuminţenia din lume, N-aş da beţia-acestei nebunii. S-o văd vreau iar. (V, 3).

O disoluţie incompletă a conştiinţei, realizând o *stare secundă,* este întâlnită în crizele de isterie intricate în tabloul clinic atât al Lady-ei Maebeth cât şi în acela al

Cleopatrei.

Lady Maebeth simulează un leşin, fiii regelui ucis intuind în jalea prefăcută primejdia morţii ce-i pândeşte (*Maebeth,* II, 3).

Enobarbus descrie crizele de isterie ale Cleopatrei sub forma simulării morţii pentru insatisfacţii amoroase şi de altă natură: „Cleopatra moare. De douăzeci de ori am văzut-o dându-şi sufletul, chiar pentru motive mai mărunte. S-ar părea că în moarte se ascunde pentru ea o voluptate deopotrivă cu a iubirii, atâta grabă pune să-şi dea duhul". (*Antoniu şi Cleopatra,* I, 2). Lacrimile şi suspinele ei sunt

„Ruperi de nori", „furtuni" ce rup zăgazurile norilor. Acelaşi relatează sufocările ei regizate. După ce a alergat pe stradă, o vede:

Oprindu-se înăbuşită; nu ştiu

Ceva mai plin de nuri; din slăbiciune. Se pricepea să facă frumuseţe

Şi, fără să respire, numai farmec Ea respiră. (II, 2).

O formă profundă însă tot pasageră a disoluţiei conştiinţei o constituie *crizele de epilepsie.* Casca descrie *epilepsia lui Cezar,* care „a leşinat şi a căzut" din cauza aerului stricat şi a duhorii mulţimii: Casca: „A căzut în piaţă. Avea spume la gură şi nu mai putea zice niciun cuvânt". Iar la întrebările celor de faţă: Cassius şi Brutus, Casca relatează că atunci... „când şi-a venit în fire, a rugat cinstitele feţe să pună pe socoteala metehnei lui (hâş infirmity) dacă a făcut sau spus ceva rău", Brutus completând că

„Apoi a plecat mohorât". *(Iuliu Cezar,* I, 2). Indică drept cauză declanşatoare a crizei *lipsa de oxigen* din aerul inspirat, atmosfera îmbâcsită, pestilenţială.

În *Othello* (IV, 1) se insistă asupra unei alte cauze declanşatoare a crizei epileptice: *tensiunea afectivă.* Se pare că Othello prezintă o epilepsie afectogenă. El se află la al doilea acces. Cu o zi înainte avusese un alt acces. Din insinuările intermitente ale lui Iago se desprind multe subînţelesuri care, cumulate, duc la paroxism delirant,

însoţit de o maximă tensiune afectivă, în decursul cărora Othello nu mai raţionează şi leşină, spre satisfacţia lui Iago, ce se declară autorul unei asemenea stări. La întrebarea lui Cassio, Iago răspunde diabolic:

Stăpânu-i epileptic.

E-al doilea atac. Ieri, încă unul.

Cassio propune să-l frece la tâmple; Iago, în sadică satisfacţie, nu permite niciun ajutor, nicio intervenţie, pretextând urmări grave:

Nu trebuie să-i tulburăm leşinul, Altminteri face spume şi pe urmă, L-apucă-o nebunie furioasă;

Dar iată-l, mişcă.

Othello, IV, 1.

Când îşi revine, Iago îl întreabă cu aceeaşi sadică ironie dacă s-a lovit la cap.

Poate că Shakespeare a utilizat epilepsia lui Othello pentru a-i justifica comportamentul uxoricid printr-o impulsiune necontrolată, stare frecventă în manifestările epileptice intercritice.

Transfigurarea dramatică a psihozelor

Nebunia pe nimeni nu ocoleşte: e ca lumina soarelui, bate-n toţi şi stă la masă cu oricine.

A douăsprezecea noapte, *III, 1. Pe lume nu-i sluţenie mai slută Decât a sufletelor…*

…e tot una

De-i nebunia veselă sau tristă.

O douăsprezecea noapte, *III.*

Nebunia brodeşte adeseori câte una pe care judecata şi mintea sănătoasă nu le pot naşte cu atâta spor.

Hamlet, *II, 2.*

Omul mândru se mănâncă pe sine însuşi. Mândria e propria sa oglindă, propria sa trâmbiţă, propria sa cronică. Oricine se preamăreşte într-altfel decât prin faptă nimiceşte fapta prin laudă.

Troilus şi Cressida, *II, 3. Sărmanul Tom, nebun şi cerşetor, E, totuşi, om.*

Regele Lear, *II, 3.*

În grupul psihozelor intră acele afecţiuni mintale de

intensă gravitate, caracterizate printr-o atingere globală a personalităţii, a sintezei mintale şi raţionale, fără ca bolnavul să aibă conştiinţa bolii, ceea ce duce la ruptura acestuia de lumea reală, manifestată prin tulburări de comportament (75, p. 183). Această ipostază atrage o îngrădire până la răpirea totală a libertăţii individuale în relaţiile cu semenii. Lezarea personalităţii este globală, însă manifestările pot evidenţia predominant diversele compartimente ale acesteia, pseudoindividualizate din necesităţi didactice în funcţii cognitive, afective şi conative.

Accentuez, izolarea este artificială, participarea reciprocă are caracterul unei legităţi. Factori afectivi intră în sfera actelor cunoaşterii aşa cum emotivitatea nu poate fi concepută în afara datelor cunoaşterii, comportamentul fiind expresia sintezei amândurora. Nozografia psihiatrică, în cele ce urmează, e considerată după aceleaşi criterii didactico-descriptive, omologând afecţiuni al căror accent cade pe funcţia timică: psihoza maniaco-depresivă, pe funcţia cognitivă: confuzia mintală, oligofrenia, dementele de diferite etiologii, paranoia etc., sau pe întreaga personalitate ea în bufeele delirante şi, cu deosebire, în psihozele schizofrenice. În această clasificare pot interveni şi alţi factori modificatori.

Factorul etiologic aduce clarificarea în psihoze endogene şi exogene, factorul evolutiv introduce noţiunea prognostică: psihoze acute (crize, accese, stări paroxistice) şi psihoze cronice.

Tulburarea minţii este cel mai deconcertant spectacol, după cum mărturiseşte căpitanul de vas Antonio, prieten cu Sebastián, ce ia drept „nerecunoştinţă”, sincerele declaraţii ale Violei travestită până la identificare cu fratele său:

Pe lume nu-i sluţenie mai slută Decât a sufletului, iar cel rău E cel mai hâd.

A douăsprezecea noapte, III, 4.

În aceeaşi comedie şi în acelaşi loc, relatându-i-se de către Maria starea de dezechilibru a minţii ce l-a cuprins

pe Malvolio, Olivia meditează asupra stării sale, trasând o legătură de unire între cele două forme: maniacală şi depresivă, a psihozelor timice:

Mai teafără nu-s nici eu; e tot una De-i nebunia veselă sau tristă.

Tulburările raţiunii, ale dreptei cumpăniri, manifestate prin vorbire fără rost, fără şir, sunt considerate semne de nebunie, ceea ce reiese din comentariul Margaretei asupra vorbirii lui Suffolk, care continuă în faţa acesteia, solilocvarea sa erotică:

Vorbeşte la-ntâmplare. E nebun.

Henric al VI-lea, p. a II-a, V, 3.

Adriana ce confundă, datorită asemănării, pe soţul ei cu fratele geamăn al acestuia, descrie transformările operate de nebunie, ca şi manifestările paroxistice ale acesteia:

De-o săptămână-i trist, ursuz, posac, Alt om de cum era mai înainte;

Dar până astăzi după prânz sminteala N-a izbucnit în pandalii turbate!

Comedia erorilor, V, 1.

În psihiatria dramatică shakespeareiană, ca şi în psihiatria clinică, vom întâlni trăsături caracterizante şi definitorii pentru o boală psihică: o vorbă, o atitudine, un gest, exprimate direct şi prin intermediul unui comentator sau un cumul de simptome, o sinteză, ca într-un capitol al unui tratat de psihiatrie. Aşadar, demonstraţia se va clădi fie pe un singur simptom cardinal, fie pe însumarea mai multora într-un erou, ce capătă dimensiuni titanice în psihiatria dramatică shakespeareiană.

Psihoza maniacală

În afara personajelor denumite: nebun, măscărici, clovn, servitor, caracterizate prin aceleaşi trăsături manifeste: limbaj şi replici libertine, caustice şi spirituale, frizând adesea pornografia, ce evocă permanent tabloul accesului maniacal, pe care dramaturgul le-a prezentat sub chipul simulării nebuniei, întâlnim un singur *erou maniacal* cu elemente tipice: *Titus Andronicus,* din

tragedia cu acelaşi nume. Şi în acest caz este vorba de o reacţie psihotică manifestată prin trăsături ale accesului maniacal, pe care eroul le declară simulate, în scopul împlinirii actului de răzbunare.

Titus Anidronicus, general roman, întors victorios din războiul împotriva goţilor, printr-un labirint de situaţii, dominate de ferocităţi, devine victima răzbunării captivilor săi: regina goţilor, Tamara, devenită împărătească romană şi concubinul acesteia, maurul Aaron. Titus Andronicus având fiica schingiuită, cu braţele şi limba tăiate, şi cei doi fii osândiţi, se încrede în promisiunea maurului tăindu-şi mâna ca preţ al răscumpărării fiilor. I se aduc, alături de mina ciuntită, capetele celor doi fii. Reacţia sa paradoxală este de intensitate psihotică, izbucnind în hohote de râs:

Titus: Ha, ha, ha!

Marcus: Cum, Titus, râzi? Nepotrivită-i clipa. Titus: Eu nu mai am o lacrimă să vărs;

Şi-afară de-asta jalea mi-i duşmană;

Ea ar voi să-mi roadă ochii umezi şi să-i orbească-n lacrimi. (III, 1).

Apoi îşi dojeneşte fratele care, îndurerat de încercările Laviniei de a comunica prin gesturi, prin semne, îi dă povaţa să-şi străpungă inima, să se sinucidă:

Titus: Alei! Te-a şi scrântit la cap durerea? Eu singur am temei să mă scrântesc. (III, 1).

În aceeaşi scenă, la masă, Titus Andronicus are o impulsiune coleroasă faţă de fratele său Marcus ce lovea în taler cu cuţitul, trecând de la asociaţii ideo-afective pline de patetism la altele pline de violenţă. *Scena mnştei* exprimă excelent această oscilaţie timică şi dereglarea psihică a eroului:

Titus: în ce dai cu cuţitul, frate Marcus? Marcus: În ceea ce-am ucis; o muscă, Doamne. Titus: Ruşine, ucigaş! M-ai săgetat.

Mi-s ochii îmbâcsiţi de hidoşenii. Când căsăpeşti făpturi nevinovate, Nevrednic eşti să-i fii lui Titus frate. Hai, pleacă, n-ai ce stă cu mine-alături.

Marcus: Dar, doamne, n-am ucis decât o muscă.

Titus: Dar dacă avea musca tată, mamă?

Cum a lăsat să-i cadă aripioara şi-şi bâzâie văzduhului durerea! Sărmana muscă blânda.

Care-a venit cu zumzetul zglobiu S-aducă voioşie! Şi-ai ucis-o!

Marcus: Era o muscă neagră, uricioasa la maurul reginei! şi-am ucis-o.

Titus: O, o, o!

Atunci te rog să-mi ierţi dojana frate, Căci ai făcut o faptă milostivă.

Ia dă-mi cuţitul, să-mi bat joc de ea, şi să mă-ndânt că-i maurul venit

Cu moartea-n gând, să-mi dea otravă mie. Na, ţie-aşa! Şi na! pentru Tamara.

Ah! Ticăloasa!

Şi totuşi cred că nu ne înjosim şi că putem zdrobi aici o muscă

Ce vine-n chip de maur negru-tuci. Marcus: Biet om! Atât de crud lovit, încât la umbre mincinoase drept făpturi. (III, 2).

După intervale lucide, Titus Andronicus e înfăţişat cu mintea rătăcită, păzit de frate şi nepoţi. Apare într-o piaţă publică, ducând săgeţi de coada cărora sunt atârnate răvaşe cu implorări pe care le trimite zeilor şi cu ameninţări curţii Cezarului, sub chipul jocului de copii, cu nete manifestări de regresiune infantilă. Ia un ţăran drept mesager al lui Jupiter venit cu veşti din cer şi provoacă o convorbire ide umor grotesc. Publius mărturiseşte datoria ce o au cu toţii faţă de Titus:

…Să fim în preajma lui şi zi şi noapte şi să-i intrăm în voie, până ce

Îi va aduce vremea leacul bun. (IV, 3).

Saturninus îi consideră nebunia simulată:

…Dar cât trăiesc, sminteala-i prefăcută

Nu-i va sluji de scut blestemăţiei;… (IV, 4).

Însuşi Titus Andronicus mărturiseşte, având în faţă pe regina Tamara şi cei doi fii ai acesteia, travestiţi:

Eu îi cunosc, deşi mă cred nebun. (V, 2).

Urmează scene de o nemaipomenită cruzime, incredibile: Titus în haine de bucătar, după ce ucide pe cei doi fii ai Tamarei, îi prăjeşte şi-i serveşte la ospăţ, îşi ucide fiica pentru a o scăpa de chin, ucide pe Tamara şi e ucis de soţul acesteia, împăratul Saturninus. Cu tot păienjenişul anecdoticei de crime monstruoase, reies limpede trăsăturile psihotice ale lui Titus Andronicus, ce amintesc *mania coleroasă,* cu iritabilitate şi agresivitate majore, făcând o punte spre furorul maniacal, cu paroxisme de mânie şi furie manifestate în actele sale de răzbunare.

Melancolia

Bertram, din *Totu-i bine când sfârşeşte bine,* produs al reminiscenţei medievale şi sub influenţa calomniatorului psihopat Parolles, părăseşte curtea regelui Franţei pentru că acesta l-ar fi silit să se căsătorească cu Helena, faţă de originea căreia se arată plin de dispreţ. La această „mezalianţă" Bertram reacţionează printr-un acces melancolic, mai precis, printr-un acces maniaco-depresiv, ale cărui manifestări le descrie şi le comentează clovnul: „Pe legea mea, eu cred că tânărul stăpân e-un om grozav de melancolic". Întrebat de contesă, mama lui Bertram, pe ce-şi întemeiază această observaţie, clovnul îi descrie comportamentul: „Spune şi domnia-ta: numai ce-l vezi că se uită la cizme, şi cânta; îşi potriveşte cutele cămăşii, şi cânta; pune-ntrebări şi cânta; se scobeşte-n dinţi şi cânta. Cunosc un om care dăduse-n doaga asta a melancoliei, şi-a spânzurat un ditamai conacul, pe-un biet cântec" (III, 2).

Melancolia se transfigurează într-o iubire adevărată, exaltată, admirând calităţile sufleteşti şi fizice ale Hélènei, prin care a învins toate piedicile, în aşa fel, ca totul să se sfârşească bine.

Îmblânzirea scorpiei ne oferă un elocvent exemplu de utilizare a sugerării manifestărilor unei boli mintale în scop dramatic, prin frecventul procedeu de teatru în teatru. Un căldărar beţiv este cules de pe drum adormit, aşezat în patul cel mai bun al castelului, sugerându-i-se la trezire că a fost bolnav cincisprezece ani, iar în prezent, revenindu-şi, medicii i-au recomandat pentru desfătare o

piesă. Asistând la piesă comentează, reflectează, glumeşte pe seama întâmplărilor comediei, în care un bărbat luptă să cucerească şi să îmblânzească o femeie îndărătnică.

Ne interesează ce formă de pierdere a minţii i se sugerează. Să i se spună că soţia lui este îngrijorată datorită bolii sale: „Să-l faceţi astfel / Să creadă că mult timp a fost lunatic”. Lordul dă indicaţii slujitorilor de felul cum trebuie să se comporte ca să creeze *tabloul unei melancolii stuporoase:*

soţia-actriţă să plângă de fericire că i s-a însănătoşit soţul, „care, şapte ani / De-a rândul, s-a crezut un cerşetor / Sărman şi prost”. La protestele lui Sly, care îşi dezvăluie viaţa, lordul îl dojeneşte vorbindu-i de naşterea sa înaltă, sfătuindu-l să-şi izgonească din minte „aceste visuri bicisnice”, arătându-i slujitorii din jur, încredinţându-l că e lord, că are o soţie frumoasă, dându-i temei să creadă că totul este adevărat, că nu visează:

Nu dorm: privesc, aud, vorbesc, miros Parfumuri dulci, şi pipăi stofe moi.

Pe viaţa mea, sunt lord! Cu-adevărat!

Şi nu sunt căldărar! Şi nu mai sunt Cristofor Sly.

Slujitorul îi confirmă acest lucru:

Parc-aţi visat, de cincisprezece ani. Parcă dormeaţi, cu ochii larg deschişi, încredinţându-l că a rostit vorbe fără noimă. La insistenţele sale, „soţia” îi declară că i-a fost oprit de vraci să se apropie de patul său, ceea ce până la urmă îl determină să se menţină în abstinenţă de teamă să nu fie cuprins de aiureli. Pentru a alunga tristeţea, medicii i-au recomandat să se înveselească ascultând o comedie, „fiindcă, altfel melancolia zămisleşte delirul”. (Prolog, 2).

O *melancolică* incontestabilă este *Porţia,* soţia lui Marcus Brutus, ucigaşul lui Iuliu Cezar, care îngrijorată de soarta nesigură a soţului ei, de cearta dintre el şi Cassius, de acapararea puterii de către Antoniu şi Octaviu, îşi pierde minţile, şi cu o cruzime de nebun, singură în casă, s-a sinucis înghiţind cărbuni aprinşi, aşa cum relatează Brutus *(Iuliu Cezar,* IV, 3).

Spiritul lui Cezar domină sufletul conjuraţilor şi în

momentele grele, de insucces în luptă, aceştia sunt înfrânţi sufleteşte, deprimaţi, cuprinşi de mari remuşcări şi pier pe rând invocând pe cel ucis. Intensitatea suferinţei lor morale, ce angajează imaginaţia, ce făureşte credinţe ceţoase şi temeri, ce împâclesc lumina raţiunii, devine din ce în ce mai profundă, *euforia morţii* cuprinzându-i rând pe rând ca la psihoticii melancolici. Cassius cere lui Pindarus să-l străpungă în piept cu aceeaşi spadă ce l-a lovit pe Cezar, Titinus se sinucide cu aceeaşi spadă a lui Cassius pentru a respecta datina romană de solidaritate în prietenie, iar Brutus urmărit halucinator de imaginea lui Cezar se aruncă în ascuţişul spadei, invocând spiritul lui Cezar:

Adio! Linişteşte-te, o Cezar!
Vreau moartea mai setos decât ţi-am dat-o. (V, 5).

Pentru a justifica gestul final, *sinuciderea,* Shakespeare a întrevăzut, pentru toate aceste personaje istorice, resorturi sufleteşti pe care psihiatria i le-a oferit cu suficienţă.

În altă tragedie romană, *Antoniu şi Cleopatra,* întâlnim, spre final, câteva personaje ce vor sfârşi prin sinucidere, semn al decompensării lor psihopatice de tip melancoliform.

Enobarbus, partizan al lui Antoniu, îl trădează pe acesta, care îl compătimeşte, îi trimite comoara, împreună cu urări de sănătate, deplângându-şi soarta:

…Ah, întoarsă
Şi strâmbă-i soarta mea dacă suceşte chiar capul celor bravi. (IV, 5).

Enobarbus, cuprins de remuşcări, neaflându-şi nicăieri uşurarea şi iertarea, mai ales că Cezar pedepseşte cu moartea pe cei ce au trădat pe Antoniu:

…Nu voi cunoaşte
Nicidând de-aci-nainte bucuria. (IV, 6).

mărturiseşte Enobarbus, condamnându-şi trădarea, descriindu-şi chinul sufletului, invadat de ideea sinuciderii:

…Grea ca plumbul
Mi-e inima şi dacă deznădejdea N-o va zdrobi, voi

căuta unealta

Mai crunt să o izbească, dar durerea

Ce o resimt va face bine treaba. (IV, 6).

Se sinucide detestându-şi fapta, invocând pentru iertare zeiţa melancoliei:

O, doamnă a melancoliei, varsă Pe trupul meu înveninata rouă A nopţilor, ca viaţa răzvrătită în contra voii mele să-nceteze A mă năpăstui. (IV, 9).

O *decompensate psihotică* de aspect *melancoliform,* finalizată prin gestul sinuciderii, o au cei doi psihopaţi hipertimici: Antoniu şi Cleopatra. Dedaţi voluptăţilor erotice ambii au un comportament hipomaniacal, din care raţiunea cu funcţia ei echilibrantă este obnubilată, iar demnitatea rangului este terfelită. Atât de dezechilibrat apare Antoniu încât, dintr-un puternic stâlp al lumii e considerat „bufonul unei târfe" (I, 1) şi nu lasă clipa să zboare fără a-i sorbi nectarul, dispreţuieşte îndeplinirea obligaţiilor şi dă curs îndemnului iubitei sale „să nu răpim plăcerilor o clipă" (I, 1), transformându-i defectele în calităţi. Cezar îl acuză pe Antoniu de desconsiderarea republicii romane prin ceea ce a făcut în Egipt şi de uneltire împotriva acesteia. Porneşte spre a-l înfrunta în Egipt. Mecenas îl sfătuieşte pe Cezar să profite de furia cruntă a lui Antoniu: …" Nu ştiu turbarea / Să fi putut vreodată să se cruţe". (IV, 1). Descompunerea psihotică a lui Antoniu este evidenţiată şi în episodul luptei pe mare: flota lui Antoniu şi a Cleopatrei fraternizând cu cea adversă, Antoniu o învinuieşte pe nedrept pe Cleopatra de trădare, azvârlindu-i cele mai vehemente insulte, iar la apariţia acesteia intenţionează s-o ucidă. Cleopatra se închide în mausoleu, îl vesteşte că s-a sinucis, rostindu-i numele. Oscilantul Antoniu este tulburat. Ar dori să-i ceară iertare în lacrimi. Nu-i poate supravieţui. Se aruncă în propria-i spadă şi înainte de a muri este dus, după dorinţă, în faţa Cleopatrei, despre a cărei existenţă aflase, cerându-i un ultim sărut. Antoniu are conştiinţa prăbuşirii sale, prin patima pentru Cleopatra, în lupta dintre datorie şi pasiune, victoria aparţinând celei din urmă.

Descompunerea psihotică a Cleopatrei este evidenţiată de mai multe ori în evoluţia caracterului ei. Intensitatea labilităţii ei psihoafective o defineşte ca atare. Crizele colerice manifestate cu prilejul unei ştiri în dezacord cu dorinţele sale prin pedepsirea vestitorului, reacţiile ei psihotice, frivolitatea ei erotică din episoadele finale, gata să-şi trădeze iubitul, pentru ca în cele din urmă să revină, stări paradoxale timice şi comportamentale, finalizate după moartea lui Antoniu, prin voluptatea morţii autoprovocate prin muşcături de viperă, la o femeie atât de puternic ancorată până atunci în lumea simţurilor, toate sunt de coloratură şi *intensitate maniaco-depresivă,* evoluând pe *un fond psihopatie.*

Trilogia istorică *Henric al VI-lea,* cuprinzând începutul şi desfăşurarea războiului celor două roze, transpune în eroul titular o *melancolie tipică.* Să urmărim de-a lungul celor trei părţi ale tragediei trăsăturile semnificative, în contrast total cu acelea cerute unui monarh al acelor vremuri tulburi, aşa cum fusese prospectat de Machiavelli care este citat. Dominat de blândeţe, cinste şi evlavie, departe de intrigile, crimele şi răzbunările curtenilor, îi repugnă măcelul războaielor, aşteaptă eu resemnare soarta cerească, dornic să scape de grijile şi povara domniei, fânjind după o viaţă patriarhală, liniştită cum e aceea a păstorului.

Regina şi curtenii sunt conducătorii reali ai treburilor statului. Cu toată şovăiala, regele cade victimă, împreună cu fiul său, plătind cu viaţa lipsa de autoritate monarhică. Viaţa lui este într-un dezacord total cu viaţa oamenilor, monarhilor şi curtenilor epocii, minaţi de dorinţa acaparării puterii. În acest contrast găsim elemente patologice: scăderea dinamismului vital, hipertimie cu tonalitate anxioasă, hipoactivitate, refugiul în învăţătura cărţilor religioase.

În dispută dintre unchii săi: Ducele de Gloucester, protectorul, şi Henry Beauford, episcop de Winchester, tânărul rege are atitudine conciliantă, argumentând:

E viperă discordia civilă

Şi măruntaiele îi roade ţării… (III, 1).

Izbuteşte să-i concilieze. Îi împacă şi pe aprigul Richard Plantagenet, tatăl viitorului Richard al III-lea, acordându-i rangul de duce de York. Atitudinea sa împăciuitoare se manifestă şi în încercarea de a tempera neînţelegerile dintre partizanii celor două case rivale, meditând sumbru şi îndemnându-i la o viaţă paşnică:

Ce nebunie-n creierul bolnav

Al oamenilor, Doamne, dacă pentru Mărunte pricini de nimica toată

Pot să răsară aprigi duşmănii…

Iubiţi veri, duci de York şi Somerset.

Fiţi liniştiţi, vă rog, trăiţi în pace. (IV, 1).

Acceptă pacea între regatul Angliei şi al Franţei, argumentând:

…gândit-am totdeauna

Că-i împotriva firii şi credinţei să fie sângeroasă şi barbară.

O luptă între cei de-aceeaşi lege. (V, 1).

Este căsătorit de Suffolk cu Margareta, fiica regelui Neapolelui şi Ierusalimului, Suffolk intenţionând să conducă regatul prin regină. Regele, năpădit „De griji şi de nelinişti frământat”, doreşte să se izoleze pentru a medita:

Acum, în loc tăcut aş vrea departe De lume să stau să judec şi să cuget la grija şi necazurile mele. (V, 5).

În partea a II-a simptomele directe ale melancoliei sunt mai evidenţiate, îndeosebi prin comentariile ce se fac asupra comportării regelui, ca şi prin atitudinea şi declaraţiile acestuia în diferite împrejurări. Abilul ţesător de intrigi, Richard Plantagenet, surprinzând tainele statale şi slăbiciunile monarhului, ţinteşte coroana. Aduce învinuiri regelui că la înstrăinarea ducatelor este incapabil de a reacţiona decât printr-o agitaţie sterilă:

Îşi plânge bunurile lui pierdute şi mâinile îşi frânge de durere.

Şi dă din cap, în umbră-nfricoşat… (I, 1).

În acelaşi monolog continuă a insinua: „Nici închinarea lui spre cele sfinte / Cu diadema nu se

potriveşte14, dând curs dorinţelor sale de uzurpare şi de încoronare, pe care le justifică printr-o obligaţie patriotică:

Silind pe rege ca să-ţi dea coroana, Pe regele cu înclinări bolnave

Spre cele din bucoavne şi din predici, înseamnă moartea Angliei s-o împiedici… (I, 1).

Însăşi regina Margareta îşi dispreţuieşte soţul pentru că se conduce numai după preceptele biblice şi-şi pierde vremea contemplând statuile sfinţilor în loc să lupte cu arma:

…Dar văd că prinsă este mintea lui De cele sfinte şi-i e grijă doar

Să bată şi să numere mătănii… Apostolii şi sfinţii pildă-i sunt

Iar arma-i e cuviântul din Scriptură… Şi joc de arme-i, pentru el, cititul!

Iubirea lui sunt chipurile-n bronz De sfinţi canonizaţi. (I, 3).

În numele aceloraşi principii etice şi pacifiste de inspiraţie biblică îşi dojeneşte regina, ce întreţine rivalităţile dintre nobili, intervenind pentru a-i împăca:

Pace.

Te rog regină… nu-i învenina, Căci fericiţi sunt cei ce pe pământ Vor pacea. (II, 1).

Uneltind cu vrăjitorii, Eleonor, soţia lui Gloucester, este umilită pe străzile Londrei, apoi surghiunită în insula Man. Gloucester, decăzut din rangul de protector, este arestat de adversari sub învinuirea de trădare, chiar în faţa regelui, care şovăielnic, fără curaj şi răspundere, abulic, deşi convins de nevinovăţia lui Gloucester îl lasă pe mâna adversarilor acestuia, refugiindu-se în iadul remuşcărilor:

Lorzi, faceţi şi desfaceţi ca şi cum Aş fi aici şi faceţi cum gândiţi… mărturisindu-şi în continuare hipertimia dureroasă de care este învăluit:

Dureroa-md năpădeşte inima şi valul ei mi se revarsă-n ochi.

Viaţa-mi este toată un descântec.

Căci ce-i mai trist decât nemulţumirea? (III, 1).

Gloucester întemniţat este asasinat de uneltele lui Suffolk şi ale cardinalului Beaufort, episcop de Winchester, cei ce conduc treburile statului în locul regelui: „Voia noastră a lui e… căci el spune / Aşa cum hotărâm”. (III, 1). Ştirea uciderii unchiului provoacă regelui un leşin (swoons), iar la revenire îşi mărturiseşte intensa depresiune prin dorinţa euforică a morţii:

Găsi-voi bucuria-n umbra morţii Viaţa-mi e o moarte îndoită
De când iubitul meu unchi Gloucester mort e!
(IU, 2).

În loc să lupte împotriva răzvrătiţilor conduşi de Jack Cade, regele, ce are oroare faţă de vărsarea de sânge, hotărăşte să le trimită acestora un episcop care să le ţină predici. Când şleahta de răsculaţi se predă, părăsindu-şi conducătorul, regele îi eliberează şi-i iartă: „Vă iert / Şi liberi sunteţi să plecaţi acasă” (IV, 9). În aceeaşi scenă îşi mărturiseşte umilinţa în dorinţa de a fi un om de rând: „Cât ard de dor să fiu doar un supus41, autoacuzându-se pentru impotenţa şi incapacitatea sa penibilă de a guverna: „Căci până astăzi Anglia în drept e / Să-mi blesteme domnia fără vlagă44. Ducele de York revendică tronul, luptă împreună cu fiii săi împotriva partizanilor regelui, care fuge la Londra ca să întrunească Parlamentul.

Partea a III-a înfăţişează sfârşitul domniei lui Henric al VI-lea, personajul titular fiind caracterizat prin aceleaşi manifestări ce ilustrează melancolia simplă. Din înfruntarea partizanilor rozei albe, în fruntea cărora se află Ducele de York şi fiii săi şi cei ai rozei roşii, reprezentaţi de rege, primii au câştig de cauză prin acceptarea renunţării de către rege la succesiune. Oroarea faţă de măcel îl îndeamnă pe Henric să lupte „cu vorba / Cu ameninţări şi cu privirea aspră44 (I, 1), cerând adversarilor: „Cât voi trăi să pot domni ca rege44, ceea ce aceştia consimt prin ducele de York:

Să-mi laşi coroana mie şi-alor mei.
Şi vei domni în pace cât trăieşti. (I, 1), în dezaprobarea partizanilor săi: „Fricos, fără nădejde, josnic

Henric! / Adio, rege slab, mărunt la suflet/ Şi fără de scântei de cinste-n sânge" (I, 1). Regele pasiv, „Întâmplă-se ce-a fi!", obţine promisiunea respectivei înţelegeri şi a împăcării celor două case rivale. Regele se întoarce la curte „mâhnit şi cu durerea-n suflet44 (I. 1), unde regina îl dojeneşte cu asprime şi-l părăseşte împreună cu fiul ei şi, alături de foştii partizani, pleacă spre a înfrunta pe câmpul de luptă pe York, unde, după scene pline de cruzime, acesta este decapitat. Fiii lui York reacţionează. Eduard este proclamat în toate oraşele drept rege. Henric, blând, liniştit şi cuvios, stăpânit de o hipertimie dureroasă la reaprinderea conflictului şi a priveliştii capului lui York aşezat la poarta oraşului, exclamă: „Mă-ndurerează. / Oh, Doamne, cruţă-mă, nu-s vinovatul. / Nu cu voinţă mi-am călcat cuvântul!" (II, 2). Regele însoţeşte regina pe câmpul de luptă:

Sunt aşezat aici pe-o moviliţă, Voi aştepta a Domnului voinţă să hotărască soarta bătăliei…

ei:

Resemnat, meditează pesimist asupra vieţii, tânjeşte după condiţia păstorului cu simplitatea şi liniştea

Eu mort aş vrea să fiu, de e aceasta A Domnului voinţă, căci ce este, A noastră lume? O jalnică poveste.

O, Doamne, dac-aş fi doar un păstor… (II, 5).

Înving partizanii rozei albe. Eduard e proclamat rege. Henric comentează un episod simbolic de paricid şi de infanticid, referindu-se la propria-i stare:

Priviţi-mă… Plin de-ntristare zac…

Un rege?! din voi toţi, cel mai sărac. (II, 5).

Henric pribegeşte deghizat printr-o pădure din nordul Angliei cu o carte de rugăciuni în mina; surprins de doi paznici este predat ofiţerilor şi închis în Turnul Londrei. În discuţii proferează aceleaşi idei de resemnare în faţa destinului şi a voinţei divine. (III, 1).

Eduard este detronat de partizanii săi nemulţumiţi. Henric este reînscăunat. Recăpătându-şi libertatea, el se retrage, dorind să ducă o viaţă umilă şi lasă guvernarea lui Warwick şi lui Clarence:

Eu mă retrag şi ultimele zile
Spre lauda domnului mi le închin. (IV, 6).

Scăpat din captivitate, Eduard recapătă puterea şi închide din nou în Turn pe Henric, unde acesta este ucis împreună cu fiul său de către Gloucester.

Ipotetic, în cazul lui Henric al VI-lea se poate vorbi de o ereditate psihopatică, deoarece tatăl său Henric al V-lea a fost un psihopat, ce a putut transmite fiului un patrimoniu ereditar târât.

Citind pe Flamm, Weygandt şi Vigouroux, Adnes (2 p. 170) conchide asupra Ofeliei: „Diagnosticul de hebefrenie se degajă. În adevăr, de la sine şi se impune indiscutabil".

Cercetând textul shakespeareian referitor la *Ofelia* şi reconsiderându-l în lumina datelor actuale ale nosologiei psihiatrice, putem enunţa o concluzie deosebită de aceea a lui Adnes şi a antecesorilor săi. Cazul Ofeliei se încadrează în grupul psihozelor timice şi anume în psihoza maniaco-depresivă, stare mixtă cu o asociere inegală a elementelor de excitaţie maniacală şi de depresiune, atât din punct de vedere al proporţiei şi intensităţii, dar mai ales al succesiunii celor două stări, care au o alternanţă foarte rapidă. Etiologic, psihoza maniaco-depresivă a Ofeliei este declanaştă de factori emoţionali cumulaţi. Fiind intricate în formă de manifestare elemente confuzionale şi delirante, poate ridica probleme de diagnostic diferenţial mai ales cu debutul schizofreniei, dacă se ia în consideraţie şi vârsta adolescentină la care se declanşează accesul. Autorii englezi au descris o melancolie agitată, caracterizată prin agitaţie permanentă, anxietate vie, o tristeţe activă cu reacţii de fugă adesea teatrale.

Ofelia este legată de Hamlet printr-o iubire pură, profundă, reciproc împărtăşită. Pregătirea zdruncinării ei psihice este consecinţa erorii ce decurge din bunele intenţii ale tutorilor ei (tată şi frate), ce caută s-o îndepărteze de Hamlet, sfătuind-o. spre uimirea ei, să ia avansurile iubitului drept capricii ale vârstei:

Iar zâmbet şi-alte fleacuri de la Hamlet Tu ia-le drept un joc al Vârstei lui...

…Miresme-a unei singure clipite, Nimic mai mult.
Hamlet, I, 3.

Laertes îi arată temeiul ce ar stăvili sinceră dragoste pe care Hamlet i-o arată şi anume, obârşia sa, ce-i îngrădeşte libertatea de a alege: „Alegerea-i se leagă / De-a ţării-ntregi tărie, şi de-aceea/ Alegerea îi este mărginită”. După îmbarcarea lui Laertes, Polonius o cercetează, iar ea îi răspunde candidă că Hamlet i-a dăruit afecţiunea sa, ceea ce atrage mânia tatălui, care-i tulbură brutal armonia iubirii făurită sub clar de lună şi ţesută în firul de aur al viselor:

Polonius: Cu dragoste! Vorbeşti ca o codană Ce n-a trecut prin sită de primejdii.

Şi crezi ce ţi-a vădit, după cum zici? (I, 3).

Şi tatăl continuă a zdruncina încrederea fiicei şi a discredita jurămintele îndrăgostitului, pe care i le înfăţişează drept „laţuri pentru vrăbii”, poruncindu-i să termine cu Hamlet: „ia deci bine-aminte: / Îţi poruncesc; şi-acum vezi-ţi de treabă”, porunci cărora ea le dă un răspuns evaziv: „Voi face totul să te ascult, my lord!” (I, 3). Urmând îndemnurile tatălui ei, Ofelia îi restituie lui Hamlet scrisorile şi îi cere să n-o mai vadă. Descriindu-i deznădejdea exprimată pantomimic, dă prilej lui Polonius să regrete că n-a crezut în sinceritatea sentimentelor lui Hamlet, întrebând dacă acesta nu s-a smintit din cauza iubirii ei, (Mad for the Iove?), ceea ce ea confirmă incert. (II, 1). Polonius se grăbeşte să aducă regelui ştirea cauzei nebuniei prinţului Hamlet (II, 2). Ofelia devine un instrument al tatălui său, dându-i un răvaş de dragoste, prin conţinutul căruia Polonius vrea să demonstreze în faţa regelui şi reginei, nebunia prinţului. Mai mult, Ofelia i-a destăinuit cum, unde şi în ce fel a urmărit-o şi supusă a dat ascultare tatălui de a-l respinge, returnându-i răvaşele şi trimişii, ajungând până acolo încât să accepte de a fi utilizată drept unealtă, să-i fie scoasă în cale, iar ei să le asculte convorbirea de după perdea. Înainte de întâlnire, regina exprimă dorinţa reaprinderii iubirii celor doi, căreia Ofelia dă un răspuns al inimii: „Aş vrea şi eu, da, Doamnă!”

(III, 1). Dar Ofelia se comportă ca o iscoadă. Intră în vorbă cu prinţul spre a-i restitui unele daruri pe care acesta i le făcuse, reproşându-i în acelaşi timp:

„… Zadarnic / E darul scump, când sufletul nu-i darnic”, ceea ce atrage replica insinuantă a lui Hamlet:

„Ha, ha! Eşti dar cinstită?”, urmată de mărturisiri: „Odinioară te-am iubit”, apoi de deziceri: „nu, nu te-am iubit” şi de răspunsul Ofeliei:

„Am fost cu-atât mai dezamăgită” (III, 1). În aceeaşi scenă urmează replici vehemente cu sfaturi către Ofelia, prin care o îndeamnă să meargă la mănăstire, proferează idei mizantropice şi misogine, ceea ce o face pe Ofelia, plină de teamă, să implore sincer puterile cereşti de a-l ajuta, de a-i reda sănătatea, fiind zdrobită de prăbuşirea minţii iubitului ei:

Iar eu, dintre femei cea mai zdrobită, Eu, care-am supt din mierea şoaptei lui, Să văd cum mintea-naltă i se zbate Dogită, ca un clopot într-o turlă.

Fiinţa-i nepereche-abia-nflorită, în crivăţul smintelii. O… prăpăd

De-a şti ce ştiu şi de-a vedea ce văd! (III, 1).

Aceste citate sunt demonstrative în evidenţierea unei puternice psihotraume menită să-i tulbure afecţiunea pură, să-i strivească delicatele petale ale iubirii, să-i explice în mare măsură intensa reacţie psihotică.

În scena detectivă a piesei jucată de actori (III, 2), Hamlet este invitat de regină să ia loc alături de ea, însă el preferă vecinătatea Ofeliei: „Nu, scumpă mamă; am aici un metal mai atrăgător”, permiţându-şi jocuri de cuvinte dubioase ca sens, ceea ce aduce replica acesteia: „Vorbiţi necuviinţe; voi căta numai la actori” şi chiar ironia ei la explicaţiile insinuante ale lui Hamlet privind subiectul piesei: „Sunteţi bun de cor al tragediei, my lord”, sau mai departe „Sunteţi tăios” etc., replici cărora Hamlet le răspunde variat însă pe aceeaşi temă amăruie ce-l măcina: neîncrederea în dragostea femeii, aluzii ce au ecou în sufletul Ofeliei, căruia se adresează şi în care fermentează secret. Ceea ce declanşează accesul psihotic al Ofeliei este

moartea tatălui ei, ucis de iubitul ei. Două pierderi ireparabile, două afecţiuni prăbuşite, căci este de neconceput a mai aspira la dragostea alesului inimii, când acesta este ucigaşul tatălui ei.

Formele de manifestare a psihozei Ofeliei sunt descrise de unul dintre curteni, înfăţişate direct de bolnavă, iar sfârşitul este relatat de către regină. Excitaţia maniacală: logoree, fugă de idei, uneori verbigeraţie, agitaţie motorie, cântece obscene cu conţinut sexual etc., este urmată de stări depresive, timia oscilând rapid între cei doi poli, ca şi descrierea din scena sinuciderii prin înec, îndreptăţesc diagnosticul de psihoză maniaco-depresivă. Verbigeraţia ar rămâne singurul semn care ar mai pune în discuţie diagnosticul de hebefrenie. Un efort de atenţie dovedeşte că este vorba de o pseudoverbigeraţie, anarhia cuvintelor şi ideilor fiind aparentă, ea traducând fuga de idei, capriciozitatea şi încărcătura afectivă consumată în manifestarea ei psihotică.

Curteanul o descrie zănatecă („distract”), irascibilă, agitată psihomotor, vorbind aparent fără înţeles şi gesticulând abundent, în adevărat acces maniacal:

Curteanul:

Vorbeşte despre tată-său, de zvonuri, De curse-ntinse şi se bate-n piept;

Se-nfurie din mai nimic şi spune Cuvinte în doi peri, fără-nţeles;

Şi totuşi vorba-i dezlânată-ndeamnă Pe câţi ascultă să şi-o potrivească Pe gândul lor şi să-i găsească-un fir;

Iar ea, făcând cu ochiul, dând din cap. Ajută clevetirea oui ar crede

Că ştie multe, fără a şti nimic. (IV, 5).

În aceeaşi scenă alternează, în cântecele ei cu rime improvizate, amintirea tatălui înmormântat şi dorinţe erotice refulate, ce năvălesc la suprafaţă, cenzura etică fiind abolită. Cântecul este întrerupt de consideraţii legate de o situaţie ad-hoc sau fără relaţie aparentă, fluxul ideator fiind abundent şi fugace, scăpând de sub controlul raţiunii, iar dispoziţia fiind labilă, adesea paradoxală:

euforie în situaţii ce firesc impun tristeţe. Astfel, cânta o strofă despre tatăl înmormântat:

E mort, s-a dus, s-a dus, my lady, E mort, şi-acum s-a dus.

Sub tălpi o piatră, iar pe cap Un strat de flori i-au pus.

După comentarii în care se amalgamează credinţe populare şi aforisme (…" cu toţi ştim ce suntem, dar nu şi tot ce s-ar putea să fim"), fredonează cântece erotice cu aluzii obscene, legate de Sfântul Valentin, patron al îndrăgostiţilor, apoi îşi evocă părintele: „L-au dus descoperit în raclă / Tra-la, tra-la, tra-lala-la; Şi-n groapă lacrimi au plouat 1, pentru ca apoi să evoce iubitul prin codul florilor: rozmarin pentru amintire şi pansele pentru visare etc.

În altă scenă a aceluiaşi act (IV, 7), regina aduce vestea înecării Ofeliei, descriind-o împodobită cu ghirlande de flori (ca maniacalele). A căzut în râu, a plutit un timp deasupra apei, învăluită de euforia morţii (ceea ce ne îndreptăţeşte să susţinem ideea sinuciderii ei) şi a fost atrasă în fundul apei, fără ca ea să prindă de veste. Discuţia groparilor privind interdicţia slujbei religioase pentru sinucigaşi este un argument suplimentar. Sinuciderea la rândul ei fiind forma frecventă prin care sfârşesc melancolicii este o dovadă aproape certă a tipului de psihoză a Ofeliei. Iată descrierea elocventă a reginei:

E-o salcie ce creşte peste-o apă, în care-i vezi doar partea albă a frunzei; S-a dus acolo-ncînsă cu ghirlande

De flori uscate, urzici, păştiţe roşii, Tulpini cu nume de ruşine, căror Copile le spun degete-de-mort;

Şi vrând s-agaţe veşteda-i cunună De-un ram pletos, o aşchie-a plesnit. Iar ea căzu în apa plângătoare.

Cu flori cu tot. Veşmântu-i mai pluti Un timp, ţinând-o-not ca pe-o sirenă; Cânta frânturi de cântece străvechi.

Ca şi când moartea nu-şi putea-nţelege, la o crăiasă a valurilor limpezi

Trăind în lumea ei; veşmântu-i, însă, îngreuiat de apă, a rupt-o, biata De viersu-i dulce, afundând-o-n

moartea Nămolului.

Putem conchide, aşadar, că diagnosticul Ofeliei este acela de psihoză maniaco-depresivă, cu accese rapid alternante.

Confuzia mintală

Confuzia mintală este un sindrom psihotic de etiologie variată caracterizat prin dezorientare temporospaţială, obnubilare a conştiinţei, bradipsihie, incoerenţă ideatorie şi onirism, realizând adesea o stare mixtă confuzo-onirică.

Regele Ioan, din piesă cu acelaşi nume, prezintă o *confuzie mintală exogenă,* prin ingerarea unei băuturi în care se introdusese otravă. Un călugăr l-a îndemnat s-o bea, după ce el o gustase, aşa după cum era obiceiul timpului. Călugărul a murit pe loc. Regele a prezentat simptomele intoxicaţiei, iniţial aproape afon şi agitat. Are nevoie de supraveghere, vorbeşte incoerent, îşi prevesteşte moartea, este invadat de imagini onirice, prezintă o anestezie psihică, alternată de stări euforice în timpul cărora cânta, pentru ca, apoi, să-şi dea sfârşitul cuprins de febră, preexital manifestând o stare de calm şi luciditate caracteristică. Hubert relatează:

Cred c-un monarh l-a otrăvit pe rege L-am părăsit aproape fără glas…

…regele

Vorbeşte încă; poate-şi vine-n fire. (V, 6).

Principele Henry consideră că nu i se mai poate da niciun ajutor „căci sângele lui tot / E-atins de stricăciune”, iar creierul, considerat lăcaş al sufletului, aiurează, vestind sfârşitul. Pembroke, remarcând că „Maria se vorbeşte încă”, propune să-l aducă la aer, principele Henry îl întreabă „E încă furios?”, la care acesta răspunde: „E mai cuminte / Decât când l-am lăsat, acuma cânta”, ceea ce prilejuieşte principelui descrierea anesteziei psihice, a onirismului, a confuziei:

O nebunie-a bolii! Chinul însuşi în stăruinţa lui, nu se mai simte. Rozând pe dinafară trupul, moartea 11 lăsa-n nesimţire, şi se-arunca

Asupra minţii, împungând-o şi rănind-o cu leziuni de-ntruchipări ciudate.

Care-n vâltoarea-atacului din urmă
Se zăpăcesc. Ciudat, că moartea cânta.

În perioada de calm dinaintea morţii, regele Ioan are conştiinţa stării sale şi, descriindu-şi starea sufletească în timpul febrei ce-l consumă, exprimă adevărul psihopatologic al eliberării subconştientului în delirul febril: „Of, sufletu-mi e-n largul lui acum”. Întrebat de fiul său cum se simte, el răspunde:

„Bolnav, preţ al otrăvii! Mort, părăsit, biruit”, simţind dorinţa frigului, care să-i potolească iadul (febră) ce-l chinuieşte, iad provocat de „Otravă, ca un demon ce munceşte / Un sânge osândit fără iertare” (V, 7).

Asupra stării confuzo-onirice survenită în timpul stării secunde somnambulice a Lady-ei Macbeth s-a insistat la locul potrivit.

Îmbinarea fericită a inspiraţiei onirice cu aceea a realităţii, utilizând folclorul englezesc, mitologia elenă şi realitatea imediată a dăruit culturii umane geniala comedie *Visul unei nopţi de vară.* Scene de teatru în teatru prelungesc lumea realului în aceea a fanteziei, eroii se integrează şi acţionează conform legilor visului, starea lor oniroidă constituind pentru ei o realitate identică aceleia a halucinatului sau a delirantului, unduire permanentă între imaginarul dezlănţuit şi contrapunctul realului, ce nu îngăduie elanul nestingherit, nepermiţând jocul feeric la infinit. Funcţia realului, prin aceste întreruperi prozaice, constituie o necesitate a varietăţii în condiţia psihologiei umane. În transfigurarea acestor stări de tranziţie, prin care a sugerat o atmosferă de o deosebită emoţie până la teama halucinantă, Shakespeare a utilizat fără egal elemente ale onirismului fiziologic şi patologic, surprinzând stările liminare ale vieţii psihice, zonele originare din care se porneşte pe calea visului şi imaginaţiei spre claritatea raţiunii şi din care apoi coboară spre teritorii nebuloase. Mitologia populară e reprezentată de Zână şi Puck, spiriduşul neastâmpărat al veseliei, al

glumei şi petrecerii:

…Eşti duhul hâtru căruia îi spun Cei ce te ştiu „Robin-băiatul-bun”.

Nu eşti tu cel ce vâri pe fete-n boli şi noaptea, furi smântâna de pe oale, Te-ascunzi în iţe şi încurci urzeala, Faci morile să umble alandala?…

Oberon, crai al zânelor, personaj al mitologiei populare, cunoaşte puterea halucinogenă şi halucinolitică a plantelor, adică a plantelor care tulbură mintea, dar şi a acelora care o limpezesc. Buruiana menită să aducă iubire, dar zeiesc al lui Cupidon, este năvalnicul (ferigă):

…Fetele, la ţară.

Îi zic „năvalnic”. Du-te, aşadar ă, şi adă-mi-o. Ţi-am arătat-o odată. De picuri, la bărbaţi sau la femei.

Pe ochii lor închişi, când somnu-i fură Un strop din sucul fermecat al ei.

Se îndrăgostesc de cea dintâi făptură

Pe care-o văd când se trezesc din somn… (II, 2).

Acelaşi Oberon grăieşte mai departe vorbind despre efectele buruienilor asupra Titaniei:

…Şi până când o fac să-şi vână-n fire (Ceea ce pot cu o altă buruiană) … (II, 2).

Pentru a încheia exemplificările asupra funcţiei psihice, ce stă la temelia stărilor onirice: imaginaţia, las pe Thescu să identifice pe nebun, îndrăgostit şi poet, cu toţii alcătuiţi din aceeaşi substanţă deformantă a realităţii – închipuirea:

Nebun, îndrăgostit, poet – toţi sunt Făcuţi din fantezie: unul vede

Diavoli mai mulţi ca-n iad – ăsta-i nebunul!…

(V, 1).

Oligofrenia

Oligofrenia cuprinde toate stările de arieraţie mintală prin întârziere sau oprire a dezvoltării intelectuale de cauze diverse: ereditare, congenitale sau dobândite. Intensitatea arieraţiei poate fi gradată începând cu debilitatea mintală, forma cea mai uşoară trecând prin imbecilitate şi ajungând la idioţie, forma cea mai gravă.

În operă lui Shakespeare vom întâlni numai debili mintali, cel mai adesea dizarmonici, prin tulburările lor de afectivitate şi comportament.

Un tip de debil mintal, remarcabil prin comportamentul său caraghios, prin vorbirea sa preţioasă, prin infatuarea sa caracterizantă, este creionat în diferitele episoade ale comediei erotice *Zadarnice chinuri ale dragostei,* în persoana lui *don Adriano de Armado,* un spaniol fanfaron. Regele îl descrie ca un fiu al fanteziei, un fanfaron mincinos şi confabulator, bombastic în exprimare, menit să-l distreze în cei trei ani de sihăstrie cu prostia să:

Regele:

În capu-i sec ce fabrică tot fraze, şi-i îmbătat de vorbă lui deşartă că de-o fermecătoare armonie…

…Da-mi place să-l ascult spunând minciuni, şi vreau să-mi fac din el un menestrel. (I, 1).

La această descriere, Berowne adaugă că Armado „E omul modei, vorbei noi şi şui", identificând oarecum moda cu prostia. Simţul critic, atribut al inteligenţei, îi lipseşte total lui Armado îndeosebi în convorbirea cu Moth, pajul său, care-l ironizează după ce-i cercetează puterea de judecată prin câteva socoteli elementare şi, îndeosebi, după ce-i mărturiseşte că este îndrăgostit de Jaquenetta, o fată de moravuri dubioase. Moth îl consideră „un zero", iar la avansurile făcute Jaquenettei, aceasta îl ironizează…" că savant mai eşti!"…" cu mutra asta!" (I. 2). Naivitatea lui Armado apare şi mai evidentă când Moth îi dă o lecţie de a cuceri inima femeilor (III, 1), care-l uimeşte pe îndrăgostit, angajându-l în replici groteşti.

În aceeaşi comedie este prezentat caricatural pedantul *Holojemes,* cu vorbire preţioasă, expresii bombastice, un amalgam de citate latineşti, construcţii gramaticale ciudate, o terminologie inadecvată, limbaj ce traduce o sărăcie a minţii mult apropiată de debilitatea mintală.

Un alt sărac în duh este *Thurio,* un rival smintit („a foolish rival") al lui Valentin din comedia *Cei doi tineri din Verona.* Aspirant la mina Silviei, iubita lui Valentin,

consideră averea drept atribut suficient pentru a o cuceri. Arogant în înfruntarea lui Valentin (II, 4), acesta îl caracterizează:

Thurio: Ce par a fi şi nu sunt? Valentin: Om eu cap.

Thurio: Mă rog, cu ce probezi că-s la din contră? Valentin: Probează chiar prostia dumitale.

Spre sfârşitul comediei îşi etalează cu dezinvoltură slăbiciunea minţii, evidenţiată sistematic de către Proteus şi comentată ironic de Iulia (V, 2). Infatuat, credul şi vanitos nu sesizează situaţiile groteşti în care se află şi care stârnesc hazul celorlalţi eroi. Prefigurează pe*şir Andrew* din *A douăsprezecea noapte.*

În *Cum vă place,* atletul luptător *Charles,* de la curtea lui Frederic uzurpatorul, apare plin de îngâmfare, considerându-se invincibil, cu mintea redusă în favoarea muşchilor etalaţi ostentativ. Este înfrânt de către Orlando, fratele năpăstuit al lui Oliver, într-un concurs ce are loc în faţa lui Frederic şi a curţii acestuia. Trăsăturile sale de oligofren sunt evidenţiate în declaraţiile privind încrederea nemăsurată în propriile sale forţe fizice, încercând să-şi prevină indirect adversarul de primejdia ce-l pândeşte:

…” Orlando, ţine morţiş ca mâine să lupte cu mine, travestit… În lupta de mâine faima mea de luptător e în joc şi numai printr-o minune ar scăpa cineva teafăr din mâinile mele… şi mi-ar părea nespus de rău să-l schilodesc în lupta de mâine, aşa cum o să fiu nevoit s-o fac ca să-mi păstrez neştirbit renumele”! (I, 1).

Înainte de luptă îşi denigrează adversarul: „Hei, unde-i flăcăul viteaz care tânjeşte să-şi doarmă somnul dulce în sânul maicii lui, ţarina?”. Tânăr şi cu o forţă fizică zămislită în mijlocul naturii, Orlando îşi reduce la tăcere 234 adversarul trântindu-l la pământ.

A douăsprezecea noapte ne înfăţişează două tipuri de debili mintali: *sir Andrew Agnecheeck* şi *Malvolio. Sir Andrew* îşi desfăşoară spontan lipsa de judecată în toate împrejurările apărând credul, sugestibil, caraghios până la grotesc, laş etc. sau la provocarea lui Sir Toby, a Mariei şi a altora. Sir Toby împreună cu Maria îi evaluează cu

subtilă ironie: neştiinţa, aiureala şi pretinsele talente muzicale, în celălalt taler al balanţei aşezând greutatea lui în ducaţi. Maria îl descrie cu toate atributele: tâmpit, arţăgos, beţiv, laş. Sir Andrew îşi recunoaşte lipsa de spirit atribuind-o faptului că mănâncă multă carne de vită: „Asta cred că mi se trage de la vite, mănânc prea multă carne de vită şi bănuiesc că asta cauzează la minte. (I, 3). Sir Toby îi speculează vârtos încrederea naivă, marea sugestibiliţâţe, într-un cuvânt, prostia, oferindu-i o mediere pentru a cuceri dragostea Oliviei. Are o bună părere despre el însuşi, exprimată infatuat, grotesc, autoconsiderându-se: „Eu sunt un tip formidabil, domnule. Mă înnebunesc după distracţii şi baluri mascate14, autoapreciindu-şi talentul coregrafic: „Niciun boşorog nu mă-ntrece în chestii din astea în toată Iliria, dacă nu ţine morţiş să mi-o ia înainte44 (I, 3). Ca urmare, sir Toby îi dă sfatul de a-şi desfăşura diferitele activităţi zilnice în pas de dans de diferite stiluri: …” Ah, în locul tău, m-aş duce la biserică în pas spaniol şi m-aş întoarce în panţarolă! Pe drum m-aş duce numai învârtindu-mă şi aş stropi gardurile din mers cu piciorul ridicat44. Şi, pentru toate aceste îndemnuri, a căror ironie nu o sesizează, sir Andrew mai plăteşte un chef lui sir Toby, nesăţios de rubiniu. Zicalele sale poartă amprenta originalităţii spiritului său: …” cine se scoală târziu se şi scoală44; „Nebunule, eşti o nebunie, nu alta!” (II, 3). Pentru a se răzbuna împotriva lui Malvolio, care apare ca să le strice petrecerea, propune să-l provoace la duel şi să nu se prezinte, spre a-l lăsa cu buzele umflate: „Ar fi ca şi cum ai mânca când ţi-e sete şi-ai bea când ţi-e foame44, iar la farsa pregătită de Maria lui Malvolio, exclamă admirativ ca şi când el ar fi autorul acesteia: „Suntem formidabili44, lăsându-se stors în continuare de bani de traficantul de promisiuni matrimoniale. Dialogul este caracterizant: Sir Toby… Şi vezi de trimite după nişte parale44.

Sir Andrew „M-am curăţat. Dacă nu mă însor repede cu nepoata dumitale, sunt în aer. Sir Toby: Mai caută, că n-ai dat de fund. Şi cu însurătoarea, las pe mine, cavalere!

Sir Andrew: Atunci să trimit… Sir Toby: Atunci se schimbă chestia44 (II, 3).

Când Malvolio îi reproşează lui sir Toby că-şi pierde vremea în compania unui „cavaler imbecil*”, sir Andrew rosteşte încet consideraţia: „Pun prinsoare că de mine e vorba”. (II, 5). E iritat că Olivia este graţioasă cu servitorul Ducelui (Viola travestită) şi la îndemnul lui sir Toby („Cum îi cânţi, aşa joacă, sir Toby”, III, 2) îl provoacă la duel. Înspăimântat de calităţile de spadasin ale adversarului său, înşirate de sir Toby, încearcă să renunţe la duel, oferindu-i cadou un cal roib, pentru ca apoi, sub sugestia aceluiaşi Toby, ameninţă verbal că-l rupe în bătaie. Apare Sebastián, fratele Violei. Cei doi „sir” sunt gata s-o încurce, dacă nu se ivea Olivia, iar după o nouă provocare se aleg cu capul spart. Sir Andrew, după ce cheltuise 2000 lire, ar mai da patruzeci de galbeni să se vadă acasă, alungat în insultele lui sir Toby, beat şi rănit: „Cap de măgar cu pălărie! Bou cu mutră solemnă! Guguştucule! Puţină!” (V, 1).

Malvolio, intendentul Oliviei, este al doilea debil mintal în aceeaşi comedie. Mascată în faţa oamenilor, prin încrederea ce i-a fost acordată de stăpâna sa, el îşi demască prostia prin comportamentul plin de infatuare şi megalomanie, iar farsă, în care se prinde cu atâta uşurinţă, are rolul unui test inductor, menit să evidenţieze celelalte trăsături ale sărăciei duhului său – naivitatea, buna părere ce o are despre sine, megalomania, amplificată prin grefarea interpretărilor şi a delirului, iar comportamentul devine de un grotesc major. De la apariţia sa în scenă (1, 5) e caracterizat ca atare de către Bufon, într-o replică în care îl consideră şubred la minte, citind şi opinia lui sir Toby, fiind „sigur că de prostia dumitale ar garanta cu amândouă mâinile”. Preţiosul Malvolio îşi demonstrează lipsa de minte dojenindu-şi stăpâna: „Mă mir că înălţimea-voastră se poate desfăta la glumele acestui obraznic neghiob** şi mai departe, considerând-o, fără a-şi da seama de gafa comisă, pur şi simplu, nebună: „Eu consider că persoanele bine, care se amuză cu bufoneriile de-alde

ăstora, nu preţuiesc mai mult decât tichia lor”.

Înţeleaptă lui stăpâna nu se supără de aceste aluzii grosolane, remarcând cu delicateţă lipsa oricărui simţ critic în autoevaluare a intendentului ei, justificându-i indispoziţia prin suferinţa digestivă: „Te preţuieşti prea mult, Malvolio şi sunt încredinţată că boala dumitale de stomac este de vină că ţi-ai pierdut gustul de viaţă şi nimic nu te amuză”. Ameninţă pe sir Toby cu izgonirea pentru „conduită dezonorantă!”: beţie, scandal etc. Şi pe Maria, concubina sa, pentru că i-o încurajează. Ea pune la cale farsa răzbunării împotriva acestui „măgar împăunat, care se laudă că s-a născut învăţat şi vorbeşte păsăreşte speculând credulitatea lui nelimitată „că-i destul să-l vadă o femeie şi-i cade cu tronc la inimă”. Maria scrie o scrisorică de amor, în care imită scrisul stăpânei şi o lasă pe poteca pe unde trece Malvolio, încât acesta o consideră o declaraţie de dragoste indirectă a stăpânei, căutând să exagereze calităţile fizice, vestimentare, mersul etc., menţionate în scrisoare în termeni laudativi. Toţi stau la pândă şi urmăresc reacţiile lui Malvolio (II, 3). Înainte de a găsi scrisoarea, Malvolio îşi făureşte vise de mărire: Maria i-ar fi spus că stăpână îl iubeşte în secret, că numai lui i-ar admite curtea, că-i arată cea mai mare consideraţie etc., apoi se vede în postura de conte, îmbrăcat în straie scumpe, înconjurat de servitori, gata să-i împlinească poruncile, tratând dispreţuitor pe sir Toby, care s-ar arăta smerit şi pocăit etc. Această stare sufletească precede găsirea scrisorii, pe care o citeşte şi o comentează cu glas tare, recunoscându-se în ghicitoare: „Pot da porunci celui iubit** şi în litere de tipar „căci M.O.A.I. e viaţa-mi toată”, luând hotărârea de a se purta conform indicaţiilor din scrisoare: „băţos cu rudele şi tiran cu slugile”, îmbrăcat cu ciorapi galbeni şi jartiere încrucişate, va frecventa lumea bună, va citi autori politici, va surâde neîncetat în preajma ei, având certitudinea că stăpână îl iubeşte şi fericirea că e un om făcut (11, 5).

Comportamentul caraghios al lui Malvolio, apropourile îndrăzneţe şi intimităţile pe care şi le permite

o fac pe Olivia să-l creadă cu minţile pierdute şi-l dă în grija lui sir Toby. Malvolio se supune interpretând totul ca o împlinire a dorinţelor „iubitei** sale. Sir Toby şi Maria îl consideră posedat. Fabian propune să i se ducă urina la o moaşă.

În acelaşi timp Maria îi întăreşte convingerile insinuând: „Doamna zicea să facem orice, numai să-i scap odorul”, iar sir Toby îi pecetluieşte diagnosticul: „S-a îmbolnăvit de el însuşi”, propunând să-l lege şi să-l vâre în beci (III, 4). Feste, bufonul, este travestit în părintele Topaz „care vine să coboare tihna asupra duhului neliniştit al lui Malvolio”. Se petrec scene groteşti între Malvolio şi dublura Bufon-Topaz ce alternează în aceeaşi scenă (IV, 2). Pentru a-şi dovedi integritatea psihică, Malvolio cere să fie supus la orice întrebare, iar răspunsul său este întors de Topaz-Bufon în defavoarea lui Malvolio. Feste îl compătimeşte: „Vai, domnule, cum de v-aţi pierdut, dintre toate simţurile, tocmai pe cel mai bun?”. La protestele sale, Topaz-Bufonul îl binecuvântează: „Malvolio, bunul Dumnezeu să-ţi dea bunul simţ pierdut”. În cele din urmă, Feste îi promite hârtie, cerneală şi lumină. Feste, în posesia scrisorii lui Malvolio către Olivia, justifică întârzierea ajungerii la destinaţie: „fiindcă scrierile nebunilor nu sunt literă de evanghelie şi contează cum le citeşti, nu când le citeşti” (V, 1). Prin scrisoare, mărturisirile autorilor farsei şi a prezentării scrisorii de amor adusă de Malvolio, Olivia îl compătimeşte:

„Sărman naiv, ce rău te-au păcălit” (V, 1). Feste citează din mărturisirile făcute falsului părinte Topaz şi conchide asupra suferinţelor lui Malvolio: „şi uite că timpul a făcut o piruetă şi i-a răzbunat pe nebuni!”, în timp ce prostănacul Malvolio pleacă îmbufnat, cu gândul să se răzbune împotriva celor ce l-au batjocorit. Ducele îi trimite să-l împace, după compătimirea Oliviei: „Prea l-aţi făcut de râsul lumii, bietul!” (V, 1).

O altă figură de debil mintal, surprinsă în diferite ipostaze este *Cloten,* fiul reginei din drama *Cymbeline.* Anturajul său dubios, apucăturile sale: gata de scandal

fără motiv temeinic, incapabil de afecţiune, tinzând, la dorinţa mamei sale, să se însoare cu Imogena pentru a pune mâna pe zestre ca s-o cheltuiască în petreceri, sunt trăsături ce-l definesc. Toate faptele şi intenţiile sale sunt comentate de către doi nobili care le evidenţiază absenţa oricărui sens, în ironii făţişe a căror ţintă el nu o sesizează, sfârşitul său fiind consecinţa unei purtări lipsită de orice raţiune. În construcţia acestui caracter apare o notă discordantă, şi anume, intervenţia plină de abnegaţie şi patriotism împotriva Romei, însă, şi aici procedează fără tact, impulsiv, brutal. Ca şi Charles din *Cum vă place* Cloten este un oligofren căruia Shakespeare îi asociază o constituţie somatică displastică: gigantism şi insuficienţă orhitică. Unul dintre seniori îi descrie trupul: „cât e de lung, cu-ntreaga-ţi nerozie!”… (I, 2), iar, ceva mai departe, îi comentează lipsa de virilitate: „Eşti şi cocoş, dar şi clapon şi cânţi cocoşeşte cu… creasta de la scăfârlie!” (II, 1). De la început, Cloten este obiectul batjocurii celor doi Seniori. Pus la grea încercare în luptă cu Postumus, este ironizat şi zeflemist evident, fără ca el să reacţioneze. Totul decurge sub forma unei curtenii, Seniorii manifestând o credulitate prefăcută pe care Cloten nu o sesizează. Naiv, el ia vorbele batjocoritoare drept elogii, lipsit de simţul critic şi de simţul măsurii, se află permanent sub înţepăturile ironiei, pe care nu le percepe:

Întâiul Senior: „Înălţimea-ta, ţi-am spus eu întotdeauna: Frumuseţea nu-i deopotrivă cu mintea!

Frumos e ce se vede 238

pe dinafară; dar strălucirea duhului n-o văd!…

Al doilea Senior (aparte): Nu o pot vedea nerozii!… căci altfel, luciul i-ar putea dăuna”. (I, 2). Debilitatea mintală a lui Cloten se reliefează treptat (II, 1).

El duce o viaţă de petreceri şi jocuri de noroc; popicar, ajunge la scandaluri cu clienţii obişnuiţi ai unor asemenea localuri. Povestind scandalul pe care l-a avut cu un derbedeu, se prinde mereu în lanţul întrebărilor şi comentariilor celor doi seniori:

Primul Senior: „… I-aţi spart dovleacul cu bilă

domniei-voastre?

Al doilea Senior (aparte): Dacă ar fi avut tot atâta minte cât cel ce i-a spart capul… s-ar fi scurs toată!” (II, 1).

Cugetările sale asupra anumitor situaţii din viaţă se menţin la nivelul mintal infantil: „Când unui gentilom i se năzăreşte dintr-odată să înjure, niciunul dintre cei de faţă nu se cuvine să-i tăie vorba, nu?” (II, 1). Se simte jignit că acela cu care a avut conflictul nu este de rangul lui, ceea ce atrage comentariul unuia dintre seniori: „Adică… tot atât de nerod!”. Regretă că este nobil deoarece ar putea să-şi împlinească numărul de încăierări cu care să se fălească, nu să se plimbe fără rost… ca un cocoş cu care nimeni nu se poate măsura!”… ceea ce atrage comentariul mai sus citat, privitor la displazia sa de aspect hipogonadic. Seniorii îi evidenţiază permanent carenţa mintală, că nu-şi dă prea bine seama despre el însuşi: Primul Senior (aparte): … E1 e străin lui însuşi, fără s-o ştie!”… Cloten doreşte să înfrunte pe Iachimo, dar se întreabă dacă nu-şi calcă rangul, ceea ce atrage consideraţia celui de-al doilea Senior:

„Eşti nătărău sadea, nici neroziile ce le rosteşti nu-ţi calcă rangul”, apoi comparându-l cu diabolica sa mamă, se miră cum de-a putut aduce pe lume, un astfel de măgar, incapabil să facă un calcul elementar

„Să scadă doi din zece nu-i în stare!” (II, 1). Portretul moral al lui Cloten se completează (II, 3) atunci când acesta reapare împreună cu însoţitorii săi. Dornic de a pune mâna pe „năroada de Imogenă”, spre a avea avere suficientă pentru a o toca la cărţi, Cloten este în aşteptarea muzicanţilor tocmiţi, pentru a-i face serenade, sperând că astfel va fi acceptat ca soţ. În caz de refuz, Cloten declară că va persistă, dând instrucţiuni muzicanţilor ce şi cum să cânte:

„Mai întâi un lucru straşnic, desăvârşit, cât mai plin de miez!…

Apoi o melodie plină de farmec, dulce, cu vorbe minunate, bogate; iar la urmă o vom lăsa să cugete”. Surprins de rege şi regină, aceasta îl sfătuieşte să persiste

în dragostea faţă de Imogena, deoarece regele îl laudă şi-l ridică în ochii Imogenei. După o încercare nereuşită de a corupe prin aur o doamnă din anturajul Imogenei, Cloten pătrunde în iatacul acesteia şi-i jură iubire, primind în schimb răspunsuri jignitoare şi ura acesteia. Imogena îl îndeamnă la bună-cuviinţă şi măsură:

…Eşti mintos de-ajuns
Măcar să înveţi a sta deoparte când trebuie.
Cloten: În prada nebuniei.
Eu nu te pot lăsa! Ar fi păcat!
Imogena: Pot fi neroadă, dar nebună nu-s!… Cloten: Dar că sunt eu nărod doriţi să spuneţi? Imogena: Desigur, de-s nebună eu!… (II, 3).

Refuzul Imogenei îl duce pe Cloten la ponegrirea lui Postumus, ceea ce atrage replica denigratoare a Imogenei faţă de Cloten şi elogiul virtuţii omului plin de dar: „Veşmântul lui de rând mult mai de preţ / îmi e…”, expresia „veşmântul lui” repetată stereotip se plantează în subconştientul lui Cloten.

Am amintit de notă discordantă a caracterului lui Cloten, care surprinde prin răspunsurile prompte, pline de patriotism, în faţa lui Caius Lucius, trimisul lui Cezar August. Cloten îşi însuşeşte ideea Reginei prin care încearcă a dărâma mitul invincibilităţii lui Cezar, susţinând că regatul este mai puternic decât altă dată, refuzând plata tributului, ironizând forţa mitică, căreia îi opune braţele dârze ale poporului, e adevărat, într-o tiradă bombastică: …” Nu se mai află asemenea Cezari; or mai fi printre ei vreunii cu nasuri vultureşti, dar cu asemenea braţe dârze, niciunul!”… şi…” Dacă Cezar poate cu o velinţă s-ascundă soarele, ba chiar şi luna s-o vâre-n buzunar, noi vom plăti tribut pentru lumină” (III, 1). După plecarea trimisului Romei, salutând pe Cloten, acesta îi întinde mâna, însoţind-o de ameninţări emfatice: „O-ntind prieten! De aici încolo / Doar împotriva Romei va sluji!” (III, 5). Aflându-se ştirea fugii Imogenei, regele este plin de mânie şi amărăciune, regina se bucură în ascuns căci întâmplările se rânduiesc în favoarea obţinerii coroanei

Angliei pentru nătângul ei fiu, care solilocvează asupra simţămintelor sale ambivalenţe: iubire şi ură, în final dăruindu-se urii şi răzbunării după ce-şi va atinge ţinta: „Da, o iubesc şi o urăsc!”… apoi în extaz: „Cum o iubesc!”, însă amintindu-şi că ea îl preţuieşte pe Postumus, iar pe el îl urăşte, decide subiectiv:

Asta-i scade.
Şi ascuţişul duhului şi preţul!
Deci se cuvine s-o urăsc mai mult!
Să mă răzbun pe dinsa! Când nerozii…

În aceeaşi scenă, la apariţia lui Pisanio, slujitorul lui Postumus, Cloten îi cere socoteală, sub ameninţarea vieţii: „Unde ţi-e stăpâna?”, la care acesta îi înmânează o scrisoare prin care Postumus poruncea uciderea ei şi care justifică fuga acesteia. Tot sub ameninţare, Pisanio devine unealta incertă a lui Cloten, care-i cere veşmântul lui Postumus. Aşteptând hainele, Cloten îşi exprimă dorinţe secrete: „Cât aş vrea să am hainele acelea în mâinile mele! Cândva a spus dânsa – şi în suflet mai simt cum mă râcâie amarul vorbelor – că preţuia veşmântul lui Postumus cu mult mai mult decât întreaga mea făptură nobilă din naştere, cu toată podoaba însuşirilor cu tot. Cu aceste haine pe mine o voi silui”. Totodată, gândeşte să-l ucidă pe Postumus sub ochii ei şi apoi s-o ducă spre casă în lovituri de pumn şi de picior, ca să-şi împlinească răzbunarea. Între timp Imogena, travestită în haine bărbăteşti, ajunge şi se adăposteşte în peştera lui Belarius. Îmbrăcat în hainele lui Postumus, Cloten, îndrumat de Pisanio, se află pe urmele Imogenei şi ajunge în preajma aceleiaşi peşteri. În monologul său face asociaţii de idei bizare, se autoevaluează superlativ, îşi pune întrebări ridicole, ce evidenţiază pregnant trăsăturile de debil mintal (IV, 1): „De ce iubita lui croită de aceeaşi pronie ce şi pe croitor l-a zămislit, să nu mi se potrivească şi ea?”, asociaţie produsă de potrivirea hainelor; apoi, ia hotărârea să arate de ce isprăvi este capabil şi comparându-se cu adversarul lui, se consideră tot atât de frumos ca şi Postumus, socotindu-se mai puternic şi deasupra acestuia prin origine, tot atât de

iscusit în viaţă şi mai dibaci în relaţiile cu oamenii, fiind nedumerit că „această făptură orbită îl iubeşte în pofida însuşirilor mele”, imaginându-şi adversarul decapitat, iubita batjocorită şi cuminţită. Spre a-şi împlini aceste imaginare dorinţe este gata de acţiuni eroice: „Sabie, afară cu tine din teacă, ne-ndreptăm spre ţintă, izvor al mâhnirilor!”. Apărând pe cărăruie (IV, 2) întâlneşte pe cei trei locuitori ai peşterii, pe care îi insultă şi-i ameninţă cu moartea (robi, ticăloşi, hoţi, tâlhari, vă ucid). Intră în discuţie cu Guiderius, care-l umileşte, ajung la luptă, iar acesta îl ucide, îl decapitează, azvârlind capul în pârâul ce-l va duce hrană peştilor de mare. În dispută lor verbală, Guiderius îl caracterizează pe Cloten direct: „Eşti doar un nerod! Mi-e milă să mă bat cu tine!”... sau indirect: „Îi cinstesc pe acei / Ce-s înţelepţi. Mi-e teamă chiar de ei / Iar de nerozi eu îmi bat joc! /Aceştia nu mă-nspăimântă”. În fine, cu ţeasta în mina face consideraţia: „Din ţeasta lui / Nici Hercul nu putea să scoată creieri4 ... (IV, 2).

Stări demenţiale

Surprinderea stărilor demenţiale în diferite ipostaze evolutive se bucură de consideraţie din partea lui Shakespeare. O sursă neperisabilă pentru construcţia unei impresionante tragedii sau de umor amar într-o comedie, în construirea unor personaje dramatice, în închegarea unui conflict dramatic sau în soluţionarea acestuia.

Marele psihiatru francez Esquirol a definit plastic demenţa şi oligofrenia, diferenţiindu-le în acelaşi timp: „În demenţă omul este lipsit de bunurile de care se bucura altă dată*” ... remarcând cu acuitate de clinician faptul că „dacă în demenţă omul este un bogat devenit sărac, idiotul a fost întotdeauna năpăstuit şi în mizerie”.

Dacă în prezent se poate vorbi în unele cazuri de demenţă reversibilă, în paginile de faţă folosim termenul de demenţă în definiţia lui clasică de slăbire mintală globală interesând funcţiunile de cunoaştere, afectivitatea şi activitatea, sau după o definiţie mai completă (75, p. 56): „slăbire psihică progresivă, profundă şi globală, ireversibilă care alterează funcţiunile intelectuale de bază,

dezintegrează conduitele sociale, atinge personalitatea tulburând judecata, critica şi posibilităţile de adaptare socială". Etiologic se pot incrimina factori genetici şi dobândiţi. Între factorii dobândiţi citǎm pe cei mai frecvenţi: degenerativi, cu atrofii ale celulelor nervoase şi ale arterelor, prin tulburări nutritive său iniţial prin tulburări arteriopatice, toxici, traumatici, infecţioşi (paralizia generală) etc. Acestor factori se pot adăuga aceia legaţi de vârsta: senilitatea, realizând o stare dementială mixtă. Dacă, spre exemplu, o dementă lacunară, în care bolnavul are conştiinţa tulburărilor sale deficitare la diferitele compartimente ale vieţii sale psihice şi a tulburărilor organice neurologice, survine la o vârstă înaintată, putem avea tabloul unei demenţe profunde, ce poate evolua 242 prin ictusuri marcate de semne neurologice.

De altfel, evaluând conceptul în perspectivă evolutivă putem considera demenţa un stadiu al evoluţiei, fără patogenie precizată, fără leziuni anatomice specifice, cu simptomatologie variată ca intensitate, însă exprimând net un deficit, pentru care unii preferă expresia: „deteriorare psihică*" (cf. 97). Bazat pe o experienţă anatomo-clinică de peste şase decenii şi pe considerente embriologice, L. Marchand (76) insistă asupra rolului dominant al patrimoniului ereditar în longevitatea intelectuală, în deficitele mintale senile şi arterioscleroase. Consideră factorii exogeni social-economici ca având numai un rol favorizant, declanşant al etiologiei genetice. Consideră tarat genetic acel creier ce nu-şi poate conserva integritatea până la extrema bătrâneţe. Ca şi în atrofia cerebrală senilă, în demenţa arteriopatică factorul ereditar este tot atât de important, predispoziţia genetică acţionând asupra ansamblului cardiovascular şi numai excepţional acţionează izolat asupra sistemului vascular cerebral.

Exemplificările noastre vizează *demenţa mixtă: senilă* şi *arteriopatică (Menenius, Polonius, Gloucester, Regele Lear)* şi *paralizia generală,* stare dementială de

etiologie sifilitică, caracterizată prin pierderea simţului autocritic, delir cu tematică megalomaniacă şi semne neurologice asociate *(Cardinalul* şi *Jack Cade* din *Henric al VI-lea,* p. a II-a şi *Timon din Atena).*

Suntem introduşi în psihopatologia senilităţii prin descrierea caracterologică făcută în *Coriolan* de către Menenius celor doi tribuni: *Brutus* şi *Sicinius.* Nu se cruţă nici pe el însuşi autodezvăluindu-şi defectele firii. (II, 1).

Menenius, în discuţie contradictorie cu cei doi tribuni ai poporului, remarcă în primul rând faptul că sunt oameni bătrâni, apoi treptat le înşiră defectele, ce se identifică în debutul senilităţii: trufaşi, coleroşi, copilăroşi, magistraţi smintiţi, incapabili, încrezuţi, încăpăţânaţi, flecari, amuzaţi de spectacolele mizeriei şi ale scandalurilor ieftine, necinstiţi, intriganţi, guvernanţi ce suspendă şedinţele de judecată fiindcă îi apucă durerea de burtă, lăsând pricinile mai încurcate decât la început, activitatea lor justiţiară reducându-se la a-i denumi pe toţi pezevenghi.

Menenius se caracterizează cu aceeaşi dezinvoltură: euforic şi petrecăreţ: „un patrician bine dispus, căruia-i place un pahar de vin tare", influenţabil, cu simţul critic diminuat, irascibil „mă aprind pentru o nimica toată", palavragiu: „ce-mi trece prin minte mi se aude din gură", dispreţuitor faţă de plebei. O veste bună este cel mai bun leac pentru şubrezenia sa: „simt că m-am însănătoşit pentru şapte ani şi că o să-l trag pe sfoară pe doctor. Faţă de vestea pe care o primesc, reţeta cea mai bună din Galenus nu-i decât o şarlatanie şi atât de bună ca apa din care se adapă caii". Afectiv este foarte labil: „Îmi vine / Să plâng, să râd; uşor mă simt şi greu" (II, 1). În scena misiunii de înduplecare a lui Coriolan aflat la porţile Romei în fruntea volscilor, o santinelă respinge pe Menenius dispreţuind „mijlocirea bolnavă de podagră a unui ramolit slab de minte cum pari a fi dumneata" (V, 2), completând astfel portretul psihopatologic al senilităţii acestui personaj.

Semne psihice de debut ale senilităţii întâlnim şi la

Polonius, mărturisite direct de acesta sau insinuate la adresa acestuia de către Hamlet. Polonius are un regret sincer pentru suspiciunea neîntemeiată manifestată faţă de afecţiunea prinţului pentru fiica sa, considerând-o un defect al bătrâneţii, aşa cum pripeala este caracteristică tinereţii:

…un gând nebun!
Pe cer, că e al vârstei bătrâneşti
S-o luăm-naintea gândurilor noastre, Aşa cum cei mai tineri sunt lipsiţi, De cumpănă.

Hamlet, II, 1.

Continuându-şi investigaţia pentru a afla starea mintală a lui Hamlet şi a se convinge asupra cauzei nebuniei sale, Polonius primeşte replica aluzivă a lui Hamlet, care emite consideraţii asupra bătrâneţii, insistând alături de involuţia fizică şi asupra celei psihice, bătrânii fiind cumplit de săraci cu duhul: Hamlet: …" Acest nemernic de scriitor satiric spune că oamenii bătrâni au barba cenuşie, că obrajii le sunt zbârciţi, că ochii li se curăţă de clei şi boabe de răşină şi că au o deplină lipsă de duh, ca şi cele mai fleşcăite şunci… căci dumneata însuţi, domnule, ai fi tot atât de bătrân ca mine dacă ai putea, ca un rac să mergi de-a-ndărătelea" (II, 2). Polonius se simte vizat şi-i consideră nebunia cu tâlc. Ducând mai departe explorarea, aceasta se desfăşoară destrămând certitudinea lui Polonius, primind drept răspuns la salutul de despărţire replica directă: „Palavragiii ăştia de bătrâni zevzeci!" (II, 2) (These tedious old fools), iar după ce-l descoperă înapoia perdelei străpuns de sabie, îşi ia compătimitor ultimul bun rămas: „Cu bine, biet nătâng nesocotit" (III, 4).

Regele Lear este tragedia senilităţii, involuţia psihică atingând intensitatea dementei şenile. Analiza descompunerii psihice în toate compartimentele: funcţii cognitive, afectivitate şi comportament, destrămând structura întregii personalităţi, este efectuată cu amănunţime şi măiestrie, încât desfide pe cel mai avizat dintre psihiatri. Titanismul renascentist relevat în acţiuni temerare, eroice, coboară de astă dată în tenebrele

sufletului uman pentru a ne înfăţişa chipuri de aceeaşi dimensiune. Cataclismul minţii, oprit temporar de scurte intervale lucide, generate de şocuri emotive, are o motivare psihologică şi fiziologică, în care nu se întrevede nicio fisură. În toată evoluţia sa, regele Lear este secondat, pe un plan minor, de o dublură: contele Gloucester.

Într-un interval de luciditate, în apropierea stadiului final al demenţei sale, în convorbire cu năpăstuita sa fiică Cordelia, care îi aduce un medic pentru a-l îngriji, Lear îşi dezvăluie vârsta şi starea: bătrân de peste 80 de ani, slab de înger, cu mintea tulburată, dezorientat, dismnezic:

…Sunt un biet om bătrân şi slab de înger, Optzeci de ani am, sau mai mult, şi poate că nici la minte n-oi fi eu prea zdravăn; Pe tine însă parcă te-aş cunoaşte.

Pe el de-asemeni, nu mai ştiu nici eu. Nici măcar nu-mi dau seama unde sunt De ce-s înveşmântat astfel şi nici

Nu-mi amintesc pe unde-am mas azi-noapte. (IV, 7).

Să urmărim diferitele episoade relevante ale acestei stări demenţiale, aşa cum au fost zugrăvite de pana genialului dramaturg. Dorind o bătrâneţe tihnită, regele Lear hotărăşte a împărţi regatul, în mod echitabil, celor trei fiice ale sale. Drept răsplată, cere fiicelor sale să-şi exprime dragostea prin cuvinte. De la început un deficit de judecată şi o deformare caracterială: sete de laude, sugestibilitate patologică la acestea, vanitate neţărmurită, speculate de cele două fete mai mari: Goneril şi Regan, care în vorbe măgulitoare îi exprimă recunoştinţă, dragoste şi devotament nemărginit. Mezina Cordelia îşi iubeşte tatăl sincer, fără vorbe, neputând să-şi exprime inimă prin cuvinte. O altă faţetă a caracterului regelui: acces de mânie, manifestări coleroase, versatilitate afectivă, hotărâre pripită, obstinaţie la încercarea de temperanţă. Victimele acestui acces sunt pe de o parte Cordelia, renegată, alungată, dezmoştenită, fiind considerată plină de răutate şi, pe de altă parte, curajosul şi devotatul sfetnic, contele Kent, surghiunit 245 şi ameninţat cu sabia, sub acuzaţia de necredinţă, pentru încercarea de a opri nedreptatea, pentru garanţia

sincerităţii Cordeliei şi înfruntarea firii intolerante a monarhului:

…Tu nu vezi Ce faci, bătrâne? Onoarea va s-asculte de dreptate când regele de nebunie-ascultă.

Întoarce-ţi vorba, bunul nume-ţi pierde Pripeala asta blestemată. (I, 1).

În finalul acestei scene, Lear exprimă faţă de fiica lui preferată o netă aversiune afectivă: „… ne e urât / S-o mai vedem în ochi”.

Întrevăzând dificultăţi în împlinirea obligaţiilor ce le revin faţă de impulsivul, violentul şi surghiunitorul lor tată, cele două profitoare comentează trăsăturile psihopatice ale tatălui lor, insistând asupra preexistenţei acestora şi a accentuării lor prin vârsta Reproducerea discuţiei este edificatoare. Goneril: „E cumplit cât de schimbăcios a devenit la bătrâneţe;…Felul în care a alungat-o (Cordelia) acum dovedeşte că nu mai e stăpân pe firea lui.

Regan: Beteşugul bătrâneţii; cu toate că stăpân pe sine nu se prea arăta el nici mai înainte.

Goneril: E drept că pe când era încă în putere şi cu scaun la cap, tuna şi fulgera ca un apucat. De aceea mă tem că acum la bătrâneţe trebuie să ne aşteptăm din partea lui nu numai la păcatele năravului său din fire, dar şi la nesăbuirile la care-l duc pe an neputinţele şi furiile bătrâneţii.

Regan: Vom avea pe semne de îndurat multe toane, ca aceea care l-a împins la surghiunirea lui Kent”. (I, 1).

Prezenţa tatălui cu suita nemulţumeşte pe cele două surori. Pentru Goneril este incomodant, scandalagiu, „la harţă sare din orice”. Ea ia măsuri să-i provoace mânia prin indiferenţă, lipsă de atenţie, să-i desconsidere autoritarismul, considerându-l în stare de puerilism mintal senil, pentru a propune mijloace coercitive. Goneril: „Şi lasă-l să se supere cât o vrea”… şi că împreună cu sora să doresc:

…Că nu poftim să ni se dea porunci. Bătrân, neputincios, se tot agaţă

De-un sceptru care nu-i mai poate aparţine! (I, 3).

Remarcând răceala cu care este tratat, Lear face constatarea:

…am simţit de la o vreme o uşoară nepăsare faţă de mine, pe care am luat-o mai curând drept o ipohondrie de-a mea, decât o pornire voită". (I, 4). După un schimb de cuvinte cu intendentul Gonerilei, îl loveşte pe acesta. Rolul de comentator al conduitei lui Lear revine spiritualului Nebun (Fool), care la cererea stăpânului său, căruia i se adresează semnificativ „copilul meu" (my boy), îi explică ce înţelege printr-un nebun amar şi unul dulce („a bitter fool and a sweet one"), îi dă să înţeleagă că însuşi regele este un nebun pentru că a renunţat la bunuri şi la coroană. Se consideră mai de preţ decât regele „fiindcă eu sunt bufon, iar tu nu eşti nimic" („I am a fool, thou, art nothing"), denumindu-l „o păstaie de mazăre fără boabe" şi „umbra lui Lear". Hotărând să-şi părăsească această

„Bastardă şi degenerată fată" pentru a merge la cealaltă, meditând „Păcat de cei ce se căiesc târziu", are remuşcări pentru izgonirea Cordeliei. Goneril îl lasă în voia lui „Unde l-o duce mintea ramolită", Lear îşi mărturiseşte hiperemotivitatea tradusă prin stări de plâns „bărbat ce sunt să plâng". (I, 4). Nebunul îi ironizează speranţa într-o primire mai bună la cealaltă fiică dovedindu-i nesocotinţa minţii, spre disperarea nefericitului bătrân, ce invocă zeii spre a fi ferit de nebunie:

Nebunul: „Dacă ai fi nebunul meu, moşule, te-aş bate toată ziua fiindcă ai îmbătrânit înainte de vreme. Lear: Cum aşa?

Nebunul: Fiindcă nu trebuia să îmbătrâneşti până nu te coceai la minte". Lear: Nu mă lăsaţi să-nnebunese, o, zei.

Ţineţi-mă, nu vreau să-nnebunesc! (I. 5).

Ajungând la curtea Reganei, Lear îşi găseşte solia (Kent) în butuci. Refuză a crede că fiica sa a făptuit aşa ceva, pedeapsa soliei însemnând o ofensă ce i se aduce. Fiica şi ginerele său nu vor să-i vorbească, pretextând boala. Lear îşi stăpâneşte mânia dând crezare bolii, cugetând înţelept despre efectul suferinţei trupeşti asupra

minţii, descriindu-şi suspiciunea şi impulsivitatea:

Poate că-i chiar bolnav, iar boala-face Ades pe om să-şi uite datoria.

Pe trupul nostru nu suntem stăpâni, Natura crudă ne sileşte mintea

Să sufere cu trupul. Am să rabd. De multe ori sar peste cal.

Am luat o simplă suferinţă trecătoare, Drept mărturie de-ncăpăţânare.

Blestem, pe firea asta-nfierbântată! (II, 4).

La scurt timp după aceasta, judecă lucid starea reală, redevine violent şi revendicativ. Regan îşi apără sora de acuzaţiile aduse, dându-i sfatul de a se lăsa călăuzit de cei ce văd mai bine, deoarece: „O, Doamne, eşti bătrân. Acum, natura / Ţi-aşterne dinainte asfinţitul” şi de a se reîntoarce la sora ei şi de a-i cere iertare. O nouă criză coleroasă a bătrânului rege, care la blestemele crude ce adresează Gonerilei, o face pe Regan să-şi exprime temerile: …” că tot aşa o să-mi urezi / Şi mie, când ţi-o năzări vreo toană”.

Regan face o bună primire surorii ei, Goneril, fapt pe care regele îl consideră o ofensă, ceea ce atrage replica nou sositei: „Ofensă! Nu-i chiar ce crede-un arţăgos cu toane / Că s-ar numi aşa!”. Refuzat şi de Regan, care-i consideră „purtarea fără noimă”, găsindu-i drept scuză bătrâneţea, regele exclamă deznădăjduit: „Un biet bătrân / De două ori lovit / Nebune! Nebunesc!”. Porneşte cu suita în necunoscut, învăluit de forţa oarbă a stihiilor dezlănţuite. Regan comentează sugestibilitatea regelui, ca justificare a măsurilor de pază:

…Porţile să-nchideţi.

Pe lângă el sunt multe minţi turbate Care-ar putea la rele să-l îndemne, Iar el se lasă lesne amăgit. (II, 4).

Însoţit numai de Nebun „Ce-ncearcă bietu-i suflet să-ndulceasca”, cuprins de adâncă disperare, înfruntă stihiile purtând chipul nebuniei: „Îşi smulge părul alb şi biciut de vânt şi ploaie / Cu capul gol, aleargă blestemând” (III, 1) şi îndrumaţi spre o colibă, Lear mărturiseşte: „Mă tem că mintea-ncepe să mă lase” (III, 2), furtuna lăuntrică

depăşind pe cea din natură: „Furtuna cea din mine mai turbată-i / Decât cealaltă şi amuţeşte totul” (III, 4). Meditând asupra neputinţei omului faţă de forţele naturii dezlănţuite, la întâlnirea cu Edgar deghizat în straie de nebun fugit din ospiciu, Lear se agită şi îşi sfâşie hainele: „În zdrenţe, în zdrenţe, lucruri de-mprumut. Scoate, desfă-le toate” (III, 4). Surprinşi de Gloucester, acesta le oferă adăpost într-o încăpere a dependinţelor castelului său, unde Lear instituie un tribunal prezidat de Edgar, care judecă pe cele două fiice. Mintea i se destramă progresiv, are halucinaţii faţă de care ia poziţie de apărare:

Aud cum latră căţelandrii; haită.

Dă buzna să mă muşte; marş, căţea. (III, 6).

În continuare, vorbeşte fără sens: „Tăcere, tăcere; trageţi perdelele: aşa, aşa, aşa. Iar mâine dimineaţă vom cina: aşa, aşa, aşa”, în care se remarcă elemente de perseveraţie mintală. Epuizat, adoarme. Înştiinţată de Kent, care relatează scurtele clipe de luciditate: …” din slăbiciunea-i / Când se trezeşte-n rare clipe ştie / De ce şi cum ajunse-aici” (IV, 3), Cordelia, zărindu-l alergând pe câmp, îi descrie *excitaţia de formă şi intensitatea maniacală, ce survine în stări demenţiale:*

Vai, el e! Mi s-a spus c-a fost văzut Mai tulburat ca marea-nfuriată, Cântând în gura mare, -nounat

Cu buruieni de câmp, urzici şi bozii, Cucută, iarbă-rea şi cu neghina

Ce fură holdei vlagă. (IV, 4).

Doctorul ce o însoţeşte pe Cordelia recomandă leacul firesc: odihna prin somn. Apariţia lui Lear este cutremurătoare: împodobit cu flori sălbatice (IV, 6), cum îl descrisese Cordelia, în stare de confuzie mintală agitată, debitând vorbe fără şir, expresie a unui delir incoerent presărat cu halucinaţii: „Ia te uită colo un şoarece, sst, sst!”, cu elemente fabuloase: „Aruncă mănuşa asta: vreau să provoc un zmeu la luptă”, cu aluzii obscene: „Uitaţi-vă la preacinstita doamnă /…/ Ei bine, nici dihoriţa, nici iapa, / Nu sunt mai pofticioase decât ea”, cu idei megalomanice: „Nu mă pot aresta pe învinuirea că am bătut bani falşi; eu

sunt regele”, cu observaţii incisive: „Prin haina zdrenţuită, / Cele mai mici păcate se zăresc” etc., amestec de dezorganizare mintală cu intervale de luciditate, ce îl fac pe Edgar să exclame:

Ce-amestec de bun simţ şi aiurare; Cât cuget clar în nebunia lui.

Nefericitul Lear solicită ajutorul unui doctor: „Vreau un doctor / Am fost rănit la creier” (IV, 6). Doctorul adus de Cordelia supraveghează tratamentul: somn, muzică, curăţenie, prezervare de amintiri psihotraumatizante: …” pericol / Ar fi de l-aţi sili să-şi amintească / Prin ce-a trecut”… (IV, 7), deoarece la trezire are un „ictus amnezic”, fiind dezorientat cumplit, nerecunoscând persoanele şi locurile, fiind incapabil de a relata ceva cu precizie, întrebând:

Pe unde-am fost? Şi unde sunt? E ziuă? Mă simt sleit. De l-aş vedea pe altul

În starea asta, aş muri de milă.

Nici nu ştiu ce să spun. Mă uit şi nu cred:

E asta mâna mea? O-nţep şi simt.

O, de-aş fi sigur, că-i aievea totul! (IV, 7).

descriindu-şi starea, redată la începutul acestei prezentări. Cordelia şi Lear sunt întemniţaţi. Cordelia e ucisă din ordinul lui Edmund. Lear, comentat de Albany: „Acuma firul vorbei iar şi-l pierde”, cu trupul Cordeliei în braţe, are accente de un tragism înfiorător şi moare cu iluzia reanimării fiicei sale iubite: „Ia uite, parcă buzele-i se mişcă / Priveşte, iată! iată!” (V, 3).

În toată evoluţia sa psihopatologică, Lear este secondat, pe un plan minor, de *tragedia contelui de Gloucester,* dirijat în comportamentul său impulsiv, coleros, de autoritarism intempestiv, de un deficit al judecăţii, consecinţă a unei sugestibilităţi patologice, receptivă la intriga menită să-i zdruncine un sentiment profund – dragostea paternă – şi să fie captat total de intrigant, care îl dirijează după interesele sale. Un asemenea deficit de judecată ce duce la decizii pripite, cu consecinţe ireparabile se întâlneşte în *faza de debut a demenţei*

şenile. Edmund, fiul natural al lui Gloucester, pune la cale o înscenare împotriva lui Edgar, fiul legitim, prin plastografierea unei scrisori pe care acesta ar fi trimis-o, în care îşi denigra tatăl şi nutrea gândul răzvrătirii pentru a-l deposeda pe bătrânul tată de avere.

Gloucester nu verifică adevărul. Cuprins de furie porunceşte ca Edgar să-i fie adus spre a fi pus în fiare. Printr-un trucaj abil regizat, Edmund îi oferă tatălui prilejul de a asculta în taină gândurile lui Edgar, iar apoi lui Edgar ocazia de a auzi ce spune tatăl său despre el, sfătuindu-l să dispară un timp din calea mâniei lui Gloucester, pentru ca Edmund să jubileze la perspectivele ce i se deschid la reuşita intrigii sale:

Un tată prea credul şi-un nobil frate.
A cărui fire nedeprinsă-n rele
Nu bănuieşte răul nicăieri… (I, 3).

Edmund adaugă alte argumente pentru a-l convinge pe Gloucester. Înscenează o luptă cu Edgar, îşi provoacă o mică tăietură pe care i-ar fi făcut-o fratele său, pentru că a refuzat propunerea de a-şi omorî tatăl, după care acesta ar fi fugit. Aceste relatări dezlănţuie furia oarbă şi ura lui Gloucester, o adevărată inversiune afectivă. Speculând în continuare credulitatea lui Gloucester, prin intrigi şi calomnii mincinoase, acesta dă poruncă că fugarul să fie prins, iar pe calomniator îl declară moştenitorul lui. Edgar travestit în zdrenţe de nebun fugit din ospiciu simulează nebunia şi ajunge între însoţitorii pribeagului Lear. Oferind ospeţie acestui grup rătăcitor, Gloucester îşi plânge starea: fiul pe care-l iubea nespus (Edgar) intenţiona să-l omoare, gând ce-l face să-şi piardă minţile, aşa cum şi le-a pierdut Lear la nerecunoştinţa fetelor (III, 3); Edmund îşi trădează tatăl pentru a fi răsplătit de ducele de Cornwall, care împreună cu Goneril şi Regan se întrec în cruzime smulgându-i barba şi scoţându-i ochii, apoi îl izgonesc şi ajunge în grija lui Edgar. Şocul fizic şi psihic îi limpezeşte judecata. A aflat că Edmund l-a trădat şi îşi dă seama că Edgar e nevinovat. Un acces de melancolie îl cuprinde: îşi doreşte moartea, singura lui eliberare, la durerea morală

ce-l chinuie, mărturisind remuşcări asupra faptei sale şi dorindu-şi apropierea fiului: „Cum revărsat-am ura mea prostească / Asupra ta, fiu drag” (IV, 1), solicită însoţitorului să-l ducă pe o stâncă la marginea mării de unde să se arunce. Edgar îl duce în câmpie sugerându-i prăpastia cu gândul de a-l vindeca: „Nu m-aş juca cu deznădejdea lui / De n-ar fi să i-o vindec” (IV, 6), comentând tentativele de suicid: „Mă întreb cum poate omul / Comoara vieţii singur să şi-o piardă / Când însăşi ea se pierde aşa uşor” (IV, 6). Edgar, la marginea mării, se dă drept altă persoană, şi-l întreabă dacă mai este zdravăn după cădere, spulberându-i prin acest trucaj ideea suicidului. Gloucester îşi va purta resemnat calvarul suferinţei: «De-aci-nainte / Răbda-voi suferinţa, până când / îmi va striga: „Destul, destul41, şi „Mori”» (IV, 6). Şi moare împăcat, când Edgar îi deapănă calvarul îndurat.

În vremea lui Shakespeare sifilisul era în floare şi făcea ravagii în toate clasele sociale. Burghezii, soldaţii, marinarii, feţele bisericeşti şi curtenii vehiculau treponema specifică, cu o crasă inconştienţă – din lupanarele prostituatelor în patul nevestelor, în alcovul ibovnicelor şi al doamnelor de la Curte. Era o sifilizare în marş, faţă de care măsurile terapeutice ale vremii erau aleatorii. Aşa se explică surprinderea bolii în diferite faze, din care nu lipseau manifestările neurologice şi psihice. În stadiul de sept cemie cronică cu localizare cerebrală a sifilisului, ceea ce numim astăzi paralizie generală, tulburările psihice sunt pe prim plan şi duc la o sărăcire treptată a psihicului, proprie demenţei. Demenţa de acest tip poate debuta printr-o excitaţie euforică, prin stări neurasteniforme sau prin slăbire psihică progresivă. Ca simptome majore întâlnim: slăbirea judecăţii, a criticii şi a simţului autocritic, tulburări ale atenţiei şi memoriei şi, îndeosebi, idei delirante de grandoare, episoade oniroide, cu mare bogăţie imaginativă şi marcate tulburări de afectivitate, irascibilitate accentuată cu stări de mânie bruscă, o instabilitate a dispoziţiei de intensitate maniacală, însă mai persistentă decât la aceştia, euforie,

pentru ca, în final, să ajungă la indiferenţă totală, cuprinsă altă dată sub denumirea de marasm psihic.

Shakespeare a întâlnit, a observat şi a notat mulţi bolnavi cu asemenea tablouri clinice, pe care le-a utilizat în construcţia personajelor sale – *Cardinalul Beaujort* şi conducătorul rebeliunii populare, *Jack Cade* din *Henric al VI-lea,* p. a II-a, sunt prezentaţi episodic, iar în *Timon din Atena* avem o tragedie exclusivă a demenţei provocată de infecţia venerianã.

Din descrierea care i se face *cardinalului Beaufort,* reiese clar că prezenţa o stare megalomanică şi un comportament în dezacord cu situaţia sa, ceea ce traduce o dereglare a simţului autocritic:

Trufaşul cardinal e mai curând Soldat decât un om al celor sfinte.

E mândru, parc-ar fi stăpân pe toate; Înjură ca mojicii şi se poartă, Nedemn de rangul lui în stat. (I, 1).

Ajunge până acolo încât provoacă pe Gloucester la duel (II, 1), a cărui moarte o doreşte, luând părtaş la înfăptuirea crimei pe Suffolk. Un *ictus vascular preexital* îi produce o stare oniroidă, căreia i se adaugă elementele unui delir fragmentar, incoerent. Se anunţă gravitatea stării sale:

…Boală grea, neaşteptată.

Cu ochi holbaţi răsuflă gâfâind întretăiat şi blestemă într-una

Pe Domnul, oamenii şi lumea toată. Şi, iată, când cu arătarea lui

De Gloucester stă de vorbă, parc-ar fi Acolo dânsul, când pe rege-l cheamă şi crede că-i vorbeşte murmurând

O taină pernei sale… (III, 2).

În convorbirea cu regele, este înfăţişat la pat „arată tulburat şi priveşte ţintă ca un nebun11. Starea penibilă în care se află îngăduie manifestarea delirului său megalomanie, oferind cu dezinvoltură:

…Tezaurele Angliei să cumperi o insulă la fel eu-aceasta, numai

Să nu mai sufăr şi să pot trăi. (III, 3).

Un delir polimorf, confuzo-oniric, vesteşte sfârşitul, în scrâşnete de dinţi… şi-n spaima morţii:

Ce? n-a murit în patul lui?…

Şi-a revenit? Cum? E-n viaţă iar? Dar unde-i? Arătaţi-mi-l… Aş da.

Tot aurul, din nou să-l pot avea… etc. (III, 3).

Un delir megalomanie cu stare euforică şi în acţiune este desfăşurat amplu de către *Jack Cade,* care prin discursurile şi conduita sa îşi semnează diagnosticul de *paralizie generală.* Răscoala lui Jack Cade, postăvarul, se sprijină pe meşteşugari şi e îndreptată împotriva aristocraţilor. O revoluţie a proletariatului menită „să primenească statul, să-l întoarcă pe dos, să-i dea faţă nouă" (IV, 2), căci „Meritul meşteşugarilor nici nu mai e luat în seamă". Comportamentul conducătorului răscoalei apare de la început ca produs al unui excitat cu delir megalomanie, ce se consideră mediator al divinităţii în misiunea sa:

„Fiind chemat printr-o inspiraţie a cerurilor să detronez regi şi părinţi"… declarându-se, paradoxal, descendent al familiilor aristocratice, aspirante la tron, în comentariile sarcastice ale lui Dick măcelarul şi

Smith ţesătorul, care indică permanent adevărul. La afirmaţia lui Cade că descinde „dintr-o casă cinstită", Dick aminteşte: „Tată-său n-a avut altă casă decât închisoarea", iar la lăudăroşia sa „sunt curajos, nu mi-e frică de fier sau foc", acelaşi comentator îl ironizează „Ar trebui să se teamă de foc, pentru că braţul i-a fost înfierat pentru furt de vite". Făgăduinţele sale ating proporţii absurde, ideile de grandoare îi sunt satisfăcute prin urarea partizanilor săi, urmată de alte promisiuni generoase, oferind verbal tuturor a: mâncare, băutură, îmbrăcăminte, pace şi fericire. Forma delirului său de grandoare este tipică pentru bolnavii cu paralizie generală, cu elemente de filiaţie regală, de dreptate socială, totul într-o atmosferă euforică: Cade: … De-acum înainte în Anglia se vor vinde pe un penny şapte pâini de o jumătate de penny. Oală de trei litri o să fie de zece şi trădare va fi să se dea berea

slabă. Întreg regatul o să fie al tuturor şi calul meu de paradă o să intre în Cheapside... Şi când voi fi rege, căci eu am să fiu rege...

Toţi: Dumnezeu să ocrotească pe maiestatea voastră.

Cade: Mulţumesc, popor bun! N-o să mai fie bani. Toţi vor mânca şi bea pe socoteala mea şi vreau ca toţi să îmbrăcaţi aceeaşi livrea, aşa că toţi să se înţeleagă între ei ca fraţii şi să mă cinstească pe mine ca stăpânul lor" (IV, 2).

Dick propune să omoare pe avocaţi. Cade consideră monstruos faptul că paracliserul din Chatham ştie să scrie, să citească şi să numere. 11 judecă şi, fiindcă acesta îşi începe scrisorile cu numele său, porunceşte „să fie spânzurat cu tocul şi tăbliţa de gât". Cade se irită şi ameninţă cu moartea pe cel ce aduce vestea că vor fi înfruntaţi de trupele regelui şi pentru a fi de seamă comandantului acestora se autoînvesteşte cavaler: „Ca să-i fiu egal, am să mă fac numaidecât cavaler1. (îngenunchează). „Să ne sculăm, John Mortimer11. (Se scoală). „Şi-acuma să se păzească11 (IV, 2). Comandantul trupelor regale îndeamnă pe răsculaţi să-l părăsească pe Cade în schimbul iertării. Cade îşi arogă faţă de gloată dreptul de moştenitor al coroanei, născocind o descendenţă, pe care comandantul o neagă. În fine, Cade face concesiunea de a-i da voie regelui să domnească „dar că-i voi sta în sprijin ca regent11. Comandantul trimite crainici pentru a vesti că cei ce urmează pe Cade sunt trădători şi vor fi spânzuraţi, în timp ce Cade îndeamnă poporul la luptă.

Comandantul şi fratele acestuia sunt ucişi. Cade îi face promisiuni ridicole făptuitorului Dick, care îi dă sfatul de a da drumul la puşcăriaşi. Pornesc spre Londra cu cele două cadavre legate de coada calului. (IV, 3). Stăpânind Podul Londrei, numărul răsculaţilor creşte cu prădători: „Şi oastea lui e doar mulţimea-n zdrenţe, / Ţărani sălbatici, cruzi şi bădărani11 (IV, 4). Cade trimite o jalbă regelui, care intenţionează să le trimită „un episcop să le ţină predici11. Cade pătrunde în Londra şi ordonă ca „pe

cheltuiala oraşului, fântâna pubixă pe tot timpul celui dintâi an al domniei noastre să se pişe numai vin de Bordeaux11, considerând crimă de trădare, dacă de acum înainte va fi numit altfel decât „lord Mortimer11. Apare un om care-l strigă: „Jack Cade11 şi la porunca să le omorât pe loc. (IV, 6). Rebelii incendiază Podul şi Turnul Londrei, apoi hanurile, judecătoriile şi arhivele, Cade emiţând legi: „gura mea o să fie parlamentul Angliei11, dând şi dispoziţia ca „de acum înainte orice lucru va fi pus şi stăpânit de-a valma11 (IV, 7). Este capturat lordul Say, pe care îl judecă Cade învinuindu-l de trădare pentru că a introdus învăţătura, tipăritura, a făcut o moară de hârtie, a organizat justiţia şi alte fapte asemănătoare, fiind pedepsit cu decapitarea. Încântat de aceste fapte, delirul său se derulează amplificat, cu elemente pline de cruzime şi de hiperexcitaţie erotică, de asemenea caracteristică în debutul paraliziei generale: „Cel mai mândru dintre marii vasali ai regatului şi tot nu va putea să-şi păstreze capul pe umeri, dacă 254 nu-mi va plăti mie tribut. Nicio fecioară nu se va putea mărita, fără a nu-mi plăti mie dinainte dreptul… fecioriei” 1, toţi oamenii devenind birnicii săi, iar „femeile lor să fie atât de binevoitoare, cât inimă poate dori şi limba poate cere11 (IV, 7). În timp ce şleahta rebelilor ucidea oamenii pe străzile Londrei este avertizată de Buckingham şi Clifford să se întoarcă în linişte acasă şi să primească iertarea regelui. Adunătura este oscilantă. Trec de partea regelui, apoi de cea a lui Cade şi, în cele din urmă, îl părăsesc, iar Cade fuge:

„Cerul şi onoarea îmi sunt martore că nu lipsa de hotărâre, ci josnicia şi nemernica trădare a tovarăşilor mei mă-ndeamnă s-o iau la sănătoasa11. (V, 8). Rătăcit în grădina lui Iden, Cade meditează decepţionat:

„Vai, praful s-a ales din tot ce-am vrut!”. Înfometat şi vlăguit dă ochii cu stăpânul grădinii pe care îl insultă şi apoi îl provoacă la luptă. Acesta îl străpunge cu spadă, aflând din gura muribundului cu cine a luptat: „Spune-i din parte-mi ţinutului Kent c-a pierdut pe cel mai bun om al său şi îndeamnă pe toată lumea să fie laşă, căci eu, care de

nimeni nu m-am temut, învins am fost de foame, nu de vrednicie11. (IV. 10).

Transfigurarea dramatică integrală a paraliziei generale este realizată în *Timon din Atena.* Descrierea aspectului florid al delirului megalomanie şi a excitaţiei euforice maniacale este urmată, după consumarea acesteia, de aceea a marasmului psihic: amestec de depresiune, indiferenţă, mizantropie, sihăstrie. Pentru a grava mai pregnant sentinţa finală: izolarea mizantropică, peste întreaga dramă stăruie de la început, atmosfera plumburie a filosofiei cinice, exprimată sentenţios în altercaţiile şi comportamentul concordant al reprezentantului acesteia, Apemantus. Delirul de grandoare, prezentat în viziunea trandafirie a excitaţiei euforice, anihilând orice urmă de simţ critic, constituie termeni de debut ai stării demenţiale, ce nu permit o evadare din prezentul imediat, o prospectare a viitorului, o evaluare concretă a situaţiilor. Aşa se face că Timon risipeşte cu o uimitoare dezinvoltură întreaga sa avere în nesfârşite şi fastuoase plăceri, în daruri de preţ, în favoarea aşa-zişilor prieteni, care îşi arată recunoştinţa prin linguşire, vorbe de laudă, ce măgulesc imensa naivitate infantilă a eroului. Euforia, filantropia debordantă, creditul nelimitat acordat prieteniei, dărnicia nesfârşită caracterizează prima ipostază a evoluţiei lui Timon. Negustorul remarcă dărnicia nemăsurată: „Nu-şi are seamăn; bunătatea lui / E nesecată: se revarsă-ntruna / Ce om11, (I, 1), plăteşte datoriile prietenilor: „Plătesc eu datoria11 şi, din aceeaşi omenie dincolo de limită, îşi înzestrează sluga în preajma căsătoriei acesteia: „Acest băiat e-n slujba mea de mult / Şi soarta-i se cuvine să o sprijin

Ca între om şi om” (I, 1), pentru care Lucilius mulţumeşte smerit, promiţând că-şi împarte avutul cu Timon. Răsplăteşte din plin pe cei ce îi aduc laude şi daruri, pictorul pentru un tablou, poetul pentru un poem, giuvaiergiul pentru că i-a adus spre cumpărare marfa sa, oferindu-le ospeţe bogate…” destul să-i dai un dar, / Şi el

te răsplăteşte însutit” (I, 1). Refuză să i se restituie banii împrumutaţi în numele aceleiaşi satisfacţii filantropice, menită să-i evidenţieze superioritatea morală şi materială: …” Iubirea / Nu mi-o jigni; ţi-am dat-o-ntotdeauna / Şi n-am cerut în schimbul ei răsplată; Nu dăm de-adevărat dacă primim” (I, 2).

La ospăţ, între alţi invitaţi atenieni, apar şi două doamne travestite în amazoane. Timon cere caseta cu giuvaieruri pentru a le dărui invitaţilor şi celor ce-i trimit în dar: cai, ogari de vânătoare etc. Încercările intendentului Flavius de a-l înştiinţa asupra epuizării resurselor nu-şi ating ţinta:

Ne porunceşte daruri să-mpărţim.

Din cufere golite; nu se uită Cât are-n pungă;

…Făgăduieşte

Atât de mult, că-ntregul său avut E astăzi zălogit; se-ndatorează cu fiece cuvânt; e-atât de bun, încât plăteşte până şi dobânzi;

Pământul lui e-n opisele lor. (I, 2).

Timon e fericit că dăruieşte totul prietenilor: „V-aş împărţi şi-mpărăţii întregi /Şi nu m-aş sătura!” (I.

2).

În contrast cu această concepţie de viaţă se află aceea a cinicului Apemantus: austeritate, renunţare la plăcerile vieţii, vegetarism, ironie şi critică până la cverulenţă. Apemantus demască făţărnicia şi linguşirea prietenilor lui Timon. Rămâne la ospăţ ca să observe, nu ca să se ospăteze: …” O, zei, câţi oameni se înfruptă din Timon şi Timon nu-i vede / Mă doare-n suflet când văd că atâţia îşi înting pâinea în sângele unui om şi – culmea nebuniei – („and all the madness îs”) el îi mai şi îndeamnă”. (I, 2).

Comportarea lui Apemantus îl irită pe Timon, care îl ruşinează: „Ruşine, bădăran pornit pe-o toană / Nevrednică de om” (I, 2). Acesta rămâne imperturbabil, ironizând promisiunea unui nobil adresată lui Timon: …” ce bine ar fi să ai măcar o singură dată nevoie de dragostea noastră, 256 ca să-ţi putem arăta cât e de

fierbinte!” (I, 2) şi comentează pesimist, misogin, apariţia doamnelor. Deznădăjduit că Timon nu-şi opreşte dărnicia, izgonitul Apemantus ia hotărârea de a nu-i mai deschide ochii asupra realităţii, întrebându-se cu tristeţe: „De ce-i urechea surdă la poveţe! / dar lasă linguşirea s-o răsfeţe?” (I, 2).

Dărnicia patologică a lui Timon este comentată de un senator, care îşi trimite slujitorul să-i onoreze poliţele:

De-mi trebuie aur, fur coteiul unui milog şi-l dăruiesc lui Timon: Mi-l cântăreşte-n galbeni!…

…Portar nu are.

Ci unul ce surâde şi îmbie

Pe orice trecător să intre-n casă. (II, 1).

În ciuda situaţiei de ruină în care se află, Timon îşi continuă dărnicia nesăbuită, spre disperarea intendentului:

Nu-i pasă, şi nici stavilă nu are!

E-aşa smintit la cheltuieli, că nu vrea Măcar să ştie cum le-o face faţă.

Nici să mai strângă frâul; Nu ia seama Cum se despoaie; nicidecum nu-i pasă cu ce rămâne. N-a trăit pe lume

Cap mai năuc în multa-i bunătate. (II, 2).

Timon este surprins de ştirea pe care i-o aduce Flavius privind starea averii sale, cu care nu poate acoperi nici jumătate din datorii, moşiile fiind zălogite. Flavius surprinde tresărirea morbidă a stăpânului său: „Stăpâne, lumea-i un cuvânt şi atât / De-ar fi a ta s-o dărui cu o suflare / Ce repede-ar pieri şi lumea” (II, 2), fiecare dintre profitori fiind robii averii lui Timon, slava acestuia fiind cea a pungii sale şi careva zbura odată cu sărăcia: „Când ai, vin toţi – când n-ai, fug toţi”… Timon recunoaşte că această dărnicie a fost neînţeleaptă, însă nu regretă: „Am dat ca un nebun, nu ca un mârşav” (II, 2), nvând convingerea naivă că prietenii îl vor ajuta: „Eu prin aceşti prieteni, sunt bogat”, dificultatea sa fiind şi un prilej de a-şi verifica prietenii. Slujitorii trimişi la aceştia pentru a obţine împrumuturi se întorc cu mâinile goale, fiind refuzaţi convenţional. Timon comentează pesimist

dezamăgirea prieteniei înşelate, încolţindu-i sâmburele mizantropiei, totuşi încrederea în prieteni reapare, analizată de Flavius şi din care transpare naivitatea patologică: „Cel bun pe toţi îi crede-asemeni lui” (II, 2). Slujitorii lui Timon sunt trimişi la prietenii făţarnici ai acestuia. Toţi refuză a-l împrumuta sau a-i restitui sumele datorate. Lucullus, după ce insinuează că Timon nu i-a ascultat îndemnurile la moderaţie, îl caracterizează: „Fiecare om are cusurul său, iar cusurul lui e dărnicia” (III, 1) şi încearcă să-l mituiască pe slujitor, în schimbul serviciului ce i-l cere de a-şi vesti stăpânul că nu l-a găsit acasă. Refuzul dispreţuitor al slujitorului atrage consideraţia nobilului: „un smintit croit pe măsura lui stăpân-tu” (III, 1).

Timon devine trist, deprimat, stă închis în casă…” stăpânul e tare morocănos; s-a dus blândeţea lui de altă dată. Nu-i în apele lui şi din iatac nu iese” (III, 4), apoi, brusc este cuprins de o criză coleroasă, dorind să fugă din casă: „Cum? Uşa casei mele-mi ţine calea? / Cum? Eu, cel pururi slobod, am ajuns / Să-mi fie casa temniţă vrăjmaşă?”. Unul dintre slujitorii creditorilor ce aşteptau bani, bucurându-se de sărăcirea lui Timon şi bârfindu-şi stăpânii pentru rapacitatea lor, face remarca: „banii pe care ţi – i datorează nebunul sunt bani pierduţi” (III, 4).

Timon îşi invită toţi creditorii la ospăţ. Ei apar linguşitori ca altă dată, socotind cererea de împrumut o încercare şi aşteaptă cu nerăbdare să se înfrupte din bunătăţi… Le oferă talgere cu apă caldă, pe care le-o aruncă în faţă, adresându-le injurii şi blesteme, apoi îi izgoneşte lovindu-i cu talgerele. Furia sa generată de amarnica deziluzie a prieteniei se transformă în mizantropie cruntă: „Arzi casă! Piei, Atenă! Pe vecie/Urâta omenirea o să-mi fie!” (III, 6). Nobilii îl consideră nebun: „E un nebun care se lasă în voia toanelor” (He’s but a mad lord, and nought but humours sways him”), un nebun (Lord Timon’s mad), care ieri le-a dăruit perle, iar azi le azvârle pietre (III, 6).

A doua ipostază timoniană succede rapid primei.

Caracteristica ei este depresiunea, izolarea, mizantropia şi, în final, marasmul psihic. Din afara zidurilor Atenei, Timon aruncă asupra locuitorilor blestemul dezmăţului, ruşinii, anarhiei, crimei, molimilor etc., implorând pentru el pădurea, unde să se refugieze de oameni şi unde „Cea mai cumplită fiară e un miel / Pe lângă om”, mizantropia sa căpătând proporţii delirante, proiectându-şi ura faţă de atenieni, asupra întregii seminţii umane, invocând zeii:

Pe atenieni zdrobeşte-i. Pe măsură.

Ce anii trec, fă ura mea să crească şi-ntreaga seminţie omenească.

Să fie ţinta ei. (IV, 1).

Un slujitor îl descrie „bolnav de sărăcie”, umblând stingher. Flavius, slujitor credincios, porneşte în căutarea stăpânului. Timon e descris în faţa peşterii ce-l adăposteşte, săpând pământul pentru a descoperi rădăcini hrănitoare, proferând în acelaşi timp blesteme mizantropice (IV, 3). Aşa este găsit de Alcibiade, ce apare în ţinută de războinic, însoţit de cele două iubite ale sale. Timon îl primeşte cu blesteme. La întrebările lui Alcibiade: …” De om îţi este silă, / Tu însuţi om fiind?”, Timon răspunde: „Sunt mizantrop şi îi urăsc pe oameni” (IV, 3). („I am Misanthropos, and hate mankind”). Alcibiade îi oferă prietenia. La uimirea Timandrei: „Acesta-i atenianul răsfăţat, / De-o lume proslăvit?” Timon îi azvârle insulte misogine, de pervertire trupească şi răspânditoare de boli lumeşti, dând indicaţii de tratament prin asudare în baie şi post. Alcibiade îi găseşte scuze: …” căci mintea lui s-a înecat / în marea de necazuri”. Aflând că Alcibiade a pornit să pedepsească pe atenieni, îi dă aurul pe care-l mai deţine, petrecându-l cu îndemnul de a ucide şi nimici totul: „Jură moarte vieţii”. Când cele două curtezane îi cer bani, le oferă sfaturi şi blesteme: să răspândească mereu frenţea (sifilisul), enumerându-i simptomele mai evidente.

După plecarea lui Alcibiade, Timon sapă pământul, meditând asupra cruzimii omeneşti, asupra rostului genezic al pământului, izvod a tot ce plămădeşte, de la rădăcină şi şopârle până la om, ura sa căpătând o

intensitate de neînchipuit, când blestemul său vizează întreg pământul, dorind să-i sece puterea zămislitoare. Se iveşte Apemantus care-l consideră bolnav:

„E doar o boală a firii – înţeleg
Ipohondrie jalnică, născută / De vitregii" (IV, 3).

Se despart aruncându-şi cele mai violente ocări. Apar trei tâlhari care vor să-l jefuiască, unul dintre ei considerându-l ipohondru datorită sărăciei şi trădării prietenilor. Numai apariţia devotatului Flavius îi schimbă pentru scurtă durată starea. Dragostea şi bunătatea acestuia sunt bogăţia sa sufletească, totuşi experienţa tristă îi readuce gândurile mizantropice pe care le exprimă cu forţă: „Fereşte-te de oameni şi de mine" (IV, 3). La prezentarea celor doi senatori, veniţi la peştera lui Timon să-i ofere cinstirea de cârmuilor al cetăţii, pentru a-i feri de răzbunarea lui Alcibiade, Flavius le înfăţişează izolarea şi mizantropia: „Atât s-a sihăsirit în sine însuşi / Că nu-i pe lume faţă omenească / S-o sufere în ochi" (IV, 1), iar Timon, presimţindu-şi sfârşitul, recunoaşte suferinţa fizică şi psihică: „Căci lunga-mi boală /

Din trup şi cuget merge spre soroc" (V, 1). Alcibiade citeşte epitaful încărcat de ură şi dispreţ total faţă de om, o mizantropie patologică în inexorabilul ei:

…Pe cei rămaşi în urmă-mi doar lepra să-i îmbrace!
Sub lespede e Timon, ce viu pe vii urât-a;
Nu te opri, drumeţe, blesteamă, treci, şi-atâta.

În afara aspectului clinic prezentat în rândurile de mai sus, afirmarea diagnosticului de sifilis nervos, formă psihotică a paraliziei generale, este îndrituit şi de aluziile frecvente la infecţia sifilitică, răspândită din casele de toleranţă, cu felinar roşu la poartă, descrierea simptomelor bolii şi a tratamentului din secolul al XVI-lea, cu toate că acţiunea este plasată în antichitatea greacă.

Paranoia

Paranoia este considerată de majoritatea psihiatrilor o psihoză, manifestată printr-un delir cronic sistematizat, aparent cu menţinerea îndelungată a funcţiunilor psihice. Delirul paranoiac este coerent, permeabil, comunicabil. La

originea sa se află o eroare a judecăţii, ce are drept urmare o idee falsă, care devine o idee delirantă când este în contrast cu realitatea sau evidenţa. Delirul apare ca o dezordine a gândirii, ce ascunde o alterare a psihismului şi personalităţii. Tulburările de caracter, reacţiile agresive sunt fondate pe semnele definitorii ale constituţiei paranoiace: supraestimarea patologică a eului, orgoliu sau vanitate, uneori voalate de o modestie circumstanţială, ce ascunde idei megalomanice ca narcisismul, tradus printr-un exibiţionism mintal, stoicism etc.; neîncrederea, manifestată printr-o susceptibilitate exagerată, ce produce adesea tendinţa la izolare; falsitatea judecăţii ce se agravează printr-o pasiune pentru logică, ce-i va susţine opiniile cu obstinaţie accentuată, formă a psihorigidităţii şi inadaptabilitatea socială, urmare a celorlalte trăsături, manifestată prin insubordonarea la disciplină colectivă; dispreţ, izolare voluntară, revoltă activă etc. Forma reacţiilor paranoiacilor este determinată de tema delirantă principală: revendicatoare, megalomanică, mistică, erotică, reformatoare ş.a.m.d.

Shakespeare a realizat în eroul Romei antice *Coriolan* tragedia orgoliului, dezvoltând, fără precedent şi fără echivalenţă literară până în prezent, aspectele esenţiale ale structurii unei personalităţi paranoiace, care prin intensitate şi evoluţie demonstrează elocvent paranoia.

Consecinţele finale ale reacţiilor sale: inadaptabilitatea socială, izolarea, revolta, pieirea, sunt derivate ale delirului megalomanie, manifestat prin orgoliu, dispreţ şi ură faţă de oameni şi datini, proferarea cinstei ideale şi a demnităţii neştirbite, obstinaţie şi dezacord în gânduri şi comportament, ceea ce prefigurează o disociaţie intra-psihică, mărturie a morbidităţii personalităţii sale.

Shakespeare are suficientă grijă de a indica faptul că predispoziţia morbidă este moştenită de Coriolan de la Volumnia, mama sa, iar, pe de altă parte, a transmis-o fiului său. Marcius. Volumnia dă curs gândurilor şi firii sale

în discuţia cu Virgilia, nora sa, punând deasupra tuturor instinctelor materne, erotice şi a oricăror porniri ale firii: datoria, onoarea, gloria, pe care le doreşte fiului ei: …” dacă setea de glorie nu l-ar fi însufleţit, mă bucuram să-l văd căutând primejdia, unde putea spera să găsească slava. L-am trimis într-un război groaznic, din care s-a întors cu fruntea încununată de laur”… iar la întrebarea Virgiliei: „Dar dacă ar fi rămas pe câmpul de luptă? ce-ai fi zis atunci, dragă mamă?”, Volumnia răspunde emfatic: „Atunci, gloria lui de-a pururi mi-ar fi devenit copil şi în ea mi-aş fi recunoscut neamul” (I, 3). În acelaşi loc, Valeria, prietenă a Virgiliei, întrebându-le despre băiat, Volumnia răspunde: „Îi place mai mult să vadă săbii şi să asculte tobe decât să ia seama la ce-i spune dascălul lui”. Valeria îi face portretul moral: …” are ceva hotărât în purtările lui” şi povestind cum a prins un fluture şi l-a sfâşiat, scrâşnind din dinţi, atrage intervenţia Volumniei: „Întocmai firea lui taică-său” şi a Virgiliei: „E o mică sălbăticiune” (I, 3). Aceleaşi simţăminte de matroană romană domină pe Volumnia când se bucură că fiul ei se întoarce rănit din luptă: … e rănit şi le mulţumesc zeilor” că înainte de acest război din care se întoarce… „avea douăzeci şi cinci de răni”, iar acum „o să aibă cicatrice mari şi o să le arate poporului când o să candideze la magistraturi” (I, 1).

Să urmărim trăsăturile caracterizante pe care se întemeiază încadrarea sa ca paranoiac autentic, atât din comentariile celorlalte personaje ale tragediei, dar mai ales din expunerea propriei gândiri, din atitudinile, reacţiile şi comportamentul său general.

Tragedia începe prin aprecieri ale poporului asupra aristocraţiei, considerând pe Caius Marcius drept cel dintâi dintre duşmanii poporului, deoarece i se impută un comportament dur.

I se recunosc serviciile aduse patriei, iar răsplata şi-ar fi luat-o singur prin trufia. lui. Poporul îi denigrează meritele, considerând că faptele sale glorioase nu sunt izvorâte din patriotism, ci din dragostea de glorie „pentru plăcerea maică-sii şi pentru 262 trufia lui” (I, 1). În timp ce

Menenius se străduieşte a potoliplebea răzvrătită apare Caius Marcius, care sfidează şi dispreţuieşte poporul cu aroganţă suverană: …” Clinilor… spânzurătoarea-i bună pentru voi!”, considerând pe plebei nişte pălăvrăgii. făuritori de zvonuri şi colportori de ştiri mincinoase. Se bucură la ştirea că volscii s-au ridicat cu arme împotriva Romei având acelaşi dispreţ pentru plebe, ce duce greul războiului: „Mă bucură. Aşa ne curăţăm / De mucegai” (I, 1), luând hotărârea de a înfrunta duşmanul. Cei doi tribuni ai plebei: Sicinius şi Brutus accentuează aceeaşi trăsătură a orgoliului nemăsurat, exprimat şi de fizionomia sa, orgoliu ce nu ţine seama de nimic, anihilându-i şi instinctul de conservare: „A fost vreodată în lume un om mai trufaş ca acest Marcius?”, reliefându-i dimensiunea patologică a orgoliului: „Dacă-l atâţi, îşi bate joc de zei” şi sperând ca această înclinare patologică să-i aducă pieirea: „Îl va-nghiţi războiul. E prea mândru / De vitejia lui, ca să se cruţe” (I, 1). Într-adevăr, pe câmpul de luptă se poartă ca un fanatic. Când oastea e respinsă de duşmani şi plebea fuge, el o înfruntă cu insulte şi ameninţări şi pătrunde singur în oraş pentru a urmări pe duşman, fiind petrecut de comentariul unui soldat: „E-o nebunie. Asta nu fac eu!” (I, 4) şi de elogiul pe care i-l face Titus Lartius: „ochiul tău grozav / Şi glasul tău cu trăsnetul asemeni / îi zguduie pe duşmani, parcă lumea / Ar tremura de friguri”. (I, 4). Marcius apare sângerând, urmărit de duşmani. Exemplul său are un rol mobilizator, atrăgându-şi oastea în luptă şi cucerind oraşul. Marcius dispreţuieşte pe prădătorii oraşului şi cu rană încă sângerândă, pe care o consideră: „un leac / Nu o primejdie” (I, 5), porneşte să-l înfrunte pe Aufidius. Laudele ce i se aduc pentru victorie îi produc iritare, afectează modestia, declarând că şi-a făcut numai datoria faţă de patrie. Refuză zeciuiala din pradă, ocrând să i se dea cât va lua fiecare. E refractar la laude, pe care le consideră linguşire, însă cu toată aspră lui modestie, întreaga oaste, în cinstea victoriei de la Corioli îl aclamă cu numele „Coriolanus” (I, 9).

Cei doi tribuni îl acuză pe Marcius de trufie şi

lăudăroşie, caracterizându-l plastic: „E un miel adevărat, dar arată ca ursul” (II, 1). Coriolan apare încununat cu laur. Dispreţuind plebea doreşte să fie investit consul numai de către senat. Cei doi tribuni consideră această aroganţă cauza prăbuşirii sale, pe care încep a o pregăti prin intrigi şi insinuări calomnioase, diminuându-i meritele şi creându-i reputaţie de trufaş, de duşman al poporului faţă de care nutreşte dispreţ şi ură. Îi repugnă laudă şi linguşirea, modestie ce coboară până la autodesconsiderare magnifică, aşa cum reiese din caracterizarea lapidară:

Mai bine-mi place capul să mi-l las la soare scărpinat,
când sună-atacul, Decât, stând fără rost, s-aud nimicul
Ce sunt, cum creşte mare ca-n poveşti. (II, 2).

Părăseşte senatul când se face elogiul faptelor sale de vitejie, comportarea sa fiind caracterizantă a întregii sale personalităţi:

Răsplata faptei lui, el o găseşte în făptuire. Mulţumire-i dă.
Doar jertfa vieţii fără de răsplată. (II, 2).

Senatul îl vrea consul, însă el refuză respectarea datinii de a-şi lăuda isprăvile şi de a-şi expune rănile în faţa plebei, aşa cum au făcut-o toţi consulii până la dânsul, rigiditatea sa psihică barând orice maleabilitate adaptativă:

E un rol pe care-l joc roşind; ispravă
Prea bună nu-i să-l joc în faţa plebei, (II, 2).

În cele din urmă, Coriolan apare îmbrăcat în haina modestiei şi temperat de Menenius încearcă să vorbească cuviincios, însă nu-şi poate camufla adevărata fire, vorbind dur, ironic, transformând scena solicitării voturilor plebei într-o schimă comică, plină de ironie usturătoare şi teatralism. Este nemulţumit de atitudinea sa, pe care o socoteşte o umilire jignitoare, condamnând datina ce-l obligă la fapte pe care le desconsideră. Hotărăşte să ducă fapta la capăt şi merge spre senat în vreme ce tribunii poporului îi creează o atmosferă nefavorabilă, izbutind să schimbe opinia. (II, 3). Modestia lui Coriolan nu este

consecventă. De altfel, aceasta ar fi incompatibilă cu orgoliul. E o falsă modestie. În discuţia cu Titus şi Cominius se interesează de captivul său Aufidius, întrebând precipitat: „Vorbit-a despre mine?” dorind să afle opinia acestuia asupra comportării sale în luptă. La întâlnirea cu cei doi tribuni îşi arată făţiş dispreţul faţă de aceştia. Deşi este sfătuit de prieteni să evite plebea răzvrătită, Coriolan se angajează în cursa întinsă de tribuni, care zgândărindu-i orgoliul îl împing a da glas trufiei, mâniei şi dispreţului său faţă de tribuni şi popor, manifestare a delirului său megalomanie de paranoiac. La incitarea lui

Brutus: …” Poporul / Ridică vocea că-l dispreţuieşte (III, 1), Coriolan îşi dezlănţuieşte furia, în timp ce Sicinius continuă jocul reproşându-i: „Îţi dai prea uşor pe faţă gândul / Ce-a înşelat poporul”. La intervenţia temperantă a aristocraţilor, Coriolan îi acuză şi pe aceştia că sunt vinovaţi de avântul plebeilor, care semnalează declinul aristocraţiei şi la intervenţia senatorilor de a-i opri mânia, orgoliul se manifestă:

„Când pentru ţară, sângele-am vărsat / Şi nu am tremurat privind duşmanul…”, dispreţuind plebea, atrage intervenţia provocatoare a lui Brutus: „Vorbeşti de plebe, ca şi cum un zeu / Ai fi trimis de cer să pedepsească / Iar nu un om, la fel de slab ca ei” (III, 1). Cei doi tribuni îl declară trădător al poporului şi poruncesc să-l aresteze şi să-l omoare. Coriolan îi înfruntă cu sabia în mina. Cominus îl sfătuieşte înţelept: „Şi nebunie poate fi curajul, / Când se opune zidului ce cade”, iar Menenius izbuteşte să-l îndepărteze de locul primejdiei, considerându-l fără minte şi caracterizându-l admirativ:

Mai nobilă ca lumoa-i firea lui. N-ar linguşi nici pe Neptun

Ce are-n inimă îi stă pe buze.

Şi ce-i cloceşte-n piept îi zice limba

Iar dacă-i mânios, de moarte uită. (III, 1), străduindu-se totodată, în discuţii cu tribunii care vor să-l ucidă imediat, să-i scuze comportarea, motivând: „De când o

spadă poartă / Războiul i-a fost dascăl. N-a-nvăţat / aleasă vorbă: lamură, neghină / Amestecă”. (III, 1). În aceste momente de cumpănă pentru viaţa sa, respinge cu obstinaţie patologică intervenţia patricienilor şi a mamei sale de a fi blând şi maleabil, el dă expresie aceleiaşi rigidităţi, orice i s-ar întâmpla: „În faţa lor, voi rămânea acelaşi” (III, 2), cât priveşte atitudinea de a-şi cere iertare, răspunde retoric: „Căinţă în faţa lor / Nici zeii nu mi-ar smulge-o” (III, 2), iar mamei îi reproşează că aceasta nu-l înţelege şi nu-l aprobă: „Au se cuvine oare / Natura să-mi trădez?” (III, 2). În final acceptă, împotriva inimii sale, de a se prezenta umil în faţa plebei şi de a-i vorbi, fiind convins că: „Mi-aţi dat un rol pe care niciodată / Nu-l voi juca prea bine”. După o grandilocventă mărturie de autoflagelare psihică: reproşuri, ironii şi persiflare apare în faţa plebei. Cei doi tribuni şi edilii îi pregătesc primirea, regizând totul ca astfel să-şi dea în vileag firea:

Înfurie-l. E obiceiul lui

Să biruiască. Gloria cea mare E pentru el să se opună. Furia

N-o-ntoarce niciodată cu măsură. Atunci prea plinul inimii îşi varsă, şi-i de ajuns să-şi rupă gâtul. (III, 3).

Coriolan acceptă să se supună poporului, legii şi pedepsei sale. Menenius încearcă să-i creeze o atmosferă favorabilă, amintind meritele în luptă şi rănile căpătate, pe care el le consideră modest simple zgârieturi. Acuzarea lui Sicinius de trădare faţă de popor declanşează resorturile adevărate ale firii sale, pe care nu şi-o poate stăpâni prin prefăcătoria impusă. Devine impulsiv, respinge vehement acuzarea cu insulte şi ameninţări. Toată violenţa firii sale, cu imprecaţii şi dispreţ pentru acuzatori, este o expresie a orgoliului său nelimitat. Îndemnul la moderaţie se izbeşte de opacitatea obstinaţiei: „Nimic nu vreau s-ascult de-acu-nainte”, iar dispreţul său nu mai poate constitui o nouă premiză pentru conciliere:

„Vă-ntorc acuma spatele, tu plebe! / Şi tu, oraş, strigându-vă dispreţu-mi” (III, 3).

Surghiunit, Coriolan va fi mânat de gândul răzbunării

împotriva Romei. În cetatea volscilor ajung ştiri despre răscoala plebeiană împotriva aristocraţilor şi despre surghiunirea lui Coriolan, socotindu-se de către aceştia un moment prielnic pentru a cădea asupra Romei.

Travestit în haine de om sărac, Coriolan intră în Antium şi, în faţa casei lui Aufidius, solilocvează infatuat, orgoliul său delirant spulberând orice urmă de modestie:

Frumos oraş e Antium acesta! Îmi datoreşte văduvele-i toate şi mulţi moştenitori ai caselor Ce-mi par aşa plăcute. (IV, 4).

Solilocviul său asupra genezei şi convertirii urii şi dragostei din întâmplări şi lucruri mărunte, motivează inversiunea sa afectivă: ura faţă de propria-i cetate şi dragostea pentru cea a duşmanului. Acest comportament nu poate fi contestat ca aberant, îndeosebi pentru un profil de înaltă ţinută etică, semnând disociaţia sa intra-psihică, morbiditatea caracterului său. Însăşi discuţia cu slujitorii lui Aufidius evidenţiază şi alte trăsături psihopatologice ale personalităţii sale: aroganţa, cverulentă, nerespectarea convenienţelor (IV, 5). Prezentându-se în faţa lui Aufidius îşi dezvăluie numele, îi înfăţişează tragedia surghiunului său şi se oferă să lupte împotriva patriei sale, într-o tiradă a disperării: „Nu mai trăiesc decât să te-afund / 266 Sau să-ţi aduc servicii” (IV, 5). Primit cu afecţiune şi cinstire de Aufidius, acesta consideră că numai proscrierea sa e un motiv suficient pentru a porni război împotriva Romei şi a se răzbuna. Ştirea despre intrarea în ţară a volscilor aduce panică în Roma şi regretul absenţei lui Coriolan, chiar în veninoasa apreciere a tribunului Brutus: „Era erou în lupte Caius Marcius / Dar fără de ruşine şi fudul / Peste măsură”. (IV, 6). Vestea că alături de Aufidius se află Coriolan pare incredibilă şi, în acelaşi timp, înspăimântătoare pentru locuitorii Romei, ce mărturisesc: „Rău am făcut când l-am surghiunit” (IV, 6). Aufidius remarcă, în discuţia cu un căpitan al său, vraja pe care Coriolan o răspândeşte asupra soldaţilor, umbrindu-i autoritatea şi evidenţiind trăsăturile psihopatice:

…Mai trufaş

Decât mă aşteptam mi se arată chiar în purtarea lui, faţă de mine… comentând inadaptabilitatea sa socială: Le-a fost un slujitor prea credincios, Dar n-a ştiut cinstirile să poarte.

E poate din trufia lui (o pată, Mereu aceeaşi pe norocul lui).

Sau poate mintea nu i-a fost de-ajuns Pentru a struni ce ţine de-ntâmplare, Sau poate că natura l-a făcut

Dintr-o bucată; doar atât e sigur:

Că stând sub coif, în lupte sau pe perne în sfat, trăind în pace său război.

Mereu a fost acelaşi om prea aspru… (IV, 7).

virtutea lui aducându-i ură sau surghiun.

În convorbirea cu prietenul său de luptă Cominius, trimis să-l roage a cruţa Roma, Coriolan respinge orice argument sentimental, depersonalizându-se: „El nu mai vrea a fi Coriolan / Şi niciun nume nu voia să poarte / Zicea că-i un nimic, un nonumit”. (V, 1). Cominius nu crede că încercarea lui Menenius va izbuti, descriind fizionomia delirantului obstinat: „Stă pe aur şi privirea-i / E-nvăpăiată ca şi cum ar vrea / S-aprindă Huma îndreptând-o-ncoace / Mânia-i ţine-n hăţuri îndurarea”.

(V, 1). Scurta rugăminte a lui Menenius se loveşte de zidul psihorigidităţii, al persistenţei în gândul răzbunării, trecând peste orice:

Femeie, mamă, prunc, nu-i mai cunosc. Pe alţii-acum slujesc. Sunt dat întreg Doar răzbunării… (V, 2), ceea ce îl face pe Aufidius să exclame admirativ: „Rămâi asemenea cu tine veşnic”, sau aprecierea unei sentinele: „Omul cel mai nobil e generalul nostru, o stâncă, un stejar care înfruntă furtunile” (V, 2), această consecvenţă făcând parte din contextul său psihopatologic. La apariţia mamei, soţiei şi copilului său îndoliaţi, veniţi pentru a-l îndupleca, Coriolan simte cum i se frânge îndârjirea: „Simt că slăbesc, căci nu-s alcătuit / Din alt pământ decât toţi ceilalţi oameni!” (V, 3) şi încearcă a se opune pornirilor naturale, stăpânindu-le, reprimându-le, încrezător prea mult în propriile forţe, dând expresie unui delir

megalomanie suprem:

Natura, nu, n-o să-mi dicteze legea-i şi nici n-o să mă mâne ca pe vite.

Stau ca un om ce s-a creat pe sine şi nu-şi cunoaşte rădăcini. (V, 3).

Îşi revine din această indiferenţă afectivă, dispreţuindu-se, autoironizându-se şi autoîncurajându-se:

Ca actorul cel netrebnic.

Uitat-am rolul meu şi, zăpăcit, Îmi râd de mine însumi. Inimă, Îmi iartă tirania, însă spune: Să nu ierţi Roma! (V, 3).

Subit este cuprins de deznădejde, se autoacuză că n-a dat cinstire mamei sale, o imploră să nu rostească rugăminţi şi vorbe meşteşugite spre a-i zădărnici răzbunarea. Făcând apel la toate resursele de patetism matern şi patriotic şi condamnându-i orgoliul, setea de slavă şi dorinţa de a se înălţa pe treapta zeilor: „De-ai născut / Spre gingaşele sfere ale slavei, / Credeai a fi cu zeii deopotrivă” (V, 3), Volumnia prăbuşeşte edificiul rigidităţii lui Coriolan, ce exclamă îndurerat: „Mamă, mamă / Ai câştigat izbândă pentru Roma, / Dar fiului, o, crede, crede, mamă / Izbânda ta, ameninţări i-aduce / Şi, poate, moartea”. Aufidius este bucuros că milă şi onoarea îi destramă orgoliul şi forţa răzbunării. Nesperând în izbânda Volumniei, în aşteptare, Menenius îl descrie cu pregnanţă: dârz, puternic, autoritar şi strălucitor ca un zeu:

„A primea privirii lui înăcreşte strugurii copţi. Când porneşte, se mişcă întocmai ca un turn şi pământul se strânge sub paşii lui. E în stare să găurească zalele cu ochii, vorbeşte ca un clopot şi când zice: hm! 268 parcă se aude o salvă de tunuri. Înoată în strălucirea lui ca o icoană a lui Alexandru cel Mare. Când porunceşte ceva, porunca i se împlineşte înainte de a fi spus-o până la capăt. Îi lipseşte, ca să fie ca un zeu, numai veşnicia şi cerul în care să troneze” (V, 4).

Coriolan aduce hotărârea păcii glorioasă volscilor şi ruşinoasă Romei. Reîntors în Antium, Aufidius, ce-şi vedea

rangul ameninţat, îl acuză de trădare, de sperjur, denumindu-l „biet plângăreţ”, ceea ce atrage riposta lui Coriolan. În timpul altercaţiilor, Aufidius împreună cu conjuraţii îl străpung cu cuţitul.

Această înfăţişare a conţinutului tragediei a scos în evidenţă suficient caracteristicile psihopatologice ale lui Coriolan: supraestimarea patologică a eului, dispreţul suveran, psihorigiditatea, inadaptabilitatea socială, alienarea, reacţiile violente şi inadecvate, toate focalizate de delirul megalomanie tipic pentru încadrarea nosologică în paranoia.

Bufee delirante

Sub această etichetă, fără un loc bine definit nosologic, însă impus în practica psihiatrică ca o realitate, se cuprind acele episoade delirante acute sau subacute, de apariţ: e bruscă şi de durată redusă: zile, săptămâni, luni, obişnuit curabile, deşi nu este exclusă recidiva. Din etiologia polimorfă a episoadelor delirante acute, în afara stărilor morbide predispozante, se poate insista asupra modalităţii reactive de apariţie, prin psihotraume variate, şocuri emotive etc., la care se poate supraadăuga un factor toxic. O stare pasională poate ajunge până la un asemenea bufeu delirant pasager sub forma geloziei delirante, a misticismului delirant etc. În cele mai multe cazuri, bufeul delirant reactiv poate fi identificat în psihoza reactivă acută sau subacută, de prognostic favorabil.

Regele Ioan, din tragedia cu acelaşi nume, a prezentat un sindrom delirant-halucinator în cadrul unei confuzii mintale, efect al unei substanţe toxice disleptice (delirogenă), descris anterior la paragraful confuziei mintale.

Vom găsi bufee delirante de interpretare, de compensare, de posesiune, mistice, spiritiste şi, îndeosebi, delirul de gelozie, ce s-a pretat transfigurării literare prin aspectul de reacţie dintre normal şi patologic.

În *Visul unei nopţi **de** vară,* Hermia, fiica lui Egeu, care o hărăzise lui Demetrius, este îndrăgostită de Lysander şi hotărăsc să fugă împreună. Conflictul dintre

cele două personaje ale lumii imaginare Oberon şi Titania, zeităţi antropomorfizate, este generat de iubirea lui Oberon pentru Hippolyta **şi** a Titaniei pentru Thescu, personaj al lumii reale. Titania îi respinge acuzaţiile, pe care le consideră: „Păreri şi născociri de om gelos” (II, 1), ce îi tulbură veselia cu certurile sale, care produc „noian de zăpăceli şi rele”. Helena este îndrăgostită de Demetrius. care însă iubeşte pe Hermia. Oberon cunoaşte acţiunea psihotropă a năvalnicului (ferigă), al cărui suc picurat în ochi şi însoţit de rostirea unui descântec, produce o dragoste subită. O administrează, spre a se răzbuna, Titaniei. Doreşte s-o ajute pe Helena în dragostea ei neîmpărtăşită. Însă, Puck greşeşte administrarea sucului: lui Lysander în locul lui Demetrius. Helena părăsită de Demetrius zăreşte pe Lysander adormit profund şi care, la trezire, fiind sub influenţa drogului, este cuprins subit de dragoste pentru Helena, dorind să-l ucidă pe Demetrius, manifestând o ură, o inversiune afectivă totală faţă de Hermia. În cazul lui Lysander găsim o exemplificare de sindrom delirant acut provocat de o substanţă psihotropă şi care durează până la epuizarea efectului substanţei. Lysander urăşte pe Demetrius, iubitul Hélènei, ameninţând:

…Unde este?
Un nume-al unui om ce-i domn să cadă.
Ca un mişel, străpuns de-această spadă! (II, 3).

Declaraţiile pe care i le face Hélènei, inversiunea afectivă faţă de Hermia, senzaţia de limpezire a minţii, de desăvârşire psihică, de deplină stăpânire de sine însuşi, comportamentul aberant faţă de Hermia se desprind net din declaraţiile sale:

Înger sfânt!
Heleno, ah, ce străvezie eşti!
Cum toate se schimbară fără veste!…
…Să fiu, zici, mulţumit.
Că Hermia mă place? Nu! Mi-e silă, De timpul risipit cu-acea copilă!
Nu Hermia – Heleno, tu mi-eşti dragă!…

…simţurile mele.

Sunt azi desăvârşite, şi prin ele, Stăpână pe voinţă, mintea mea, Mă-ngenunchează azi în faţa ta şi-n ochii tăi mă face să cetesc.

Pove. şti-de-amor cum nu se mai găsesc, în cea mai mândra carte a iubirii!

Cei care-ntr-o credinţă nu mai jură, Mai aprig decât alţii, poartă ură".

Dar ură ca a mea-i peste putinţă. (II, 3).

Angelo, locţiitorul ducelui Vincentio din *Măsură pentru măsură,* ne oferă un exemplu elocvent de delir de persecuţie, ideile de mărire transformându-l într-un persecutor înverşunat, poziţia deţinută evidenţiind trăsături paranoiace latente: despolismul, aplicarea dură a legii, arestarea, condamnarea la moarte, şantajul erotic, bufeul său delirant constituind, pe timpul desfăşurării, un intens grad de nocivitate socială. Vincentio, duce al Vienei, se retrage la o mănăstire, de unde urmăreşte cum sunt aplicate şi respectate legile ţării de către înlocuitorul său, pe care-l caracterizează, întrebându-se dacă puterea îl va modifica:

…E aprig Lord Angelo

Porniri potrivnice, invidii multe, Dezlănţui-vă, pentru că în vine.

Nu pare sânge omenesc să aibă;

Iar foamea-i, mai curând decât cu pâine, Cu pietre ar dori s-o stâmpere.

Dar, să vedem: ţinând puterea-n mina, I s-o schimba şi firea? De-i aşa.

Curând pe chipu-i, scris, se va vedea. (I, 3).

Toată ţesătura dramei înfăţişează deformarea cărturarului, a abstinentului cu faţadă de om cinstit şi conducător înţelept, Angelo, ajuns în fruntea treburilor obşteşti, fiind invadat de un delir de grandoare, cel transformă într-un tiran şi un desfrânat feroce. Astfel, condamnă la moarte pe tânărul gentilom Claudio, pentru păcatul desfrâului: iubirea nelegitimată faţă de Julieta, păcat pe care îl săvârşeşte el însuşi atunci când răpeşte

fecioria Marianei, logodnica sa, care se substituie Isabelei, sora lui Claudio, consimţind formal să se dăruie tiranului stăpânitor ca preţ al iertării fratelui său. Intervenţia Ducelui pune capăt tuturor acestor abuzuri. Escalus îi reproşează lui Angelo conduita sa, pe care o consideră drept

„Sminteala sângelui aprins”, atrăgând regretul lui Angelo, care se autoacuză şi cere să fie pedepsit:

Şi mie-mi pare rău de fapta mea şi-s copleşit de-atâta grea căinţă.

Indat nu îndurare cer, ci moarte. (V, 1).

O altă formă de bufeu delirant cu *temă de posesiune* mărturiseşte Archibald, conte de Douglas, care se consideră sub influenţa unor forţe oculte, a descântecului, care l-ar feri de moarte, pe câmpul de luptă, timp de şase luni:

…eu nu mă tem copile.
Sunt descântat pe şase luni de zile.
Henric al IV-lea, p. I, IV, 1.

În aceeaşi piesă, întâlnim în persoana lui *Owen Glendower,* un alt erou stăpânit de *acelaşi delir de posesiune demonică,* considerând semnele cereşti ce s-au produs la naşterea sa, ca vestitoare ale unui om deosebit. Glendower susţinea: „Eu ştiu să chem şi duhuri din genuni” (III, 1) şi că poate porunci satanei, rostind descântece în limba velşă, ceea ce îl irită pe Hotspur:

…Mă scoate din răbdări cu basme cu soboli şi cu furnici, Cu magul Merlin, proroc şi vraci…

…Şi câte alte multe bazaconii. (III, I), după ce insinuase mai înainte că „Bolnavă, firea are deseori / Ţâşniri ciudate”, vizându-l pe Glendower.

Delirul de gelozie, caracterizat printr-o interpretare sistematică ce duce la convingerea că partenera îl înşală, de unde o serie de stări conflictuale cu aceasta, renegări filiale, suspiciuni, interpretări retrospective etc. a fost utilizat de Shakespeare sub forma sa curabilă. Dacă în cazul lui *Ford* e numai o schiţă, fără urmări, în cazul lui *Posthumus, Leontes* şi *Othello* capătă dimensiuni majore,

până la tragicul ireparabil.

Ford, soţul uneia dintre *Nevestele* ia *sale din Windsor,* care pun la cale farsa îndreptată împotriva lui Falstaff. Informat de Pistol de intenţiile patronului său, este dominat de o stare de gelozie patologică, devenind anxios, melancolic şi investigator. Mi se prezintă la Falstaff drept un străin îndrăgostit de doamna Ford, oferindu-i bani în schimbul promisiunii acestuia de a-i deschide calea spre inima iubitei. Astfel, Ford intră în posesia amănuntelor privind întâlnirea dintre Falstaff şi soţia lui, inlciiţionând să o pedepsească pentru necredinţă, însă planurile **le** sunt dejucate. Gelozia lui Ford se augmentează la insuccesul acţiunilor sale investigatoare: „Inima mea e gata să crape de nerăbdare!... Cine spune că asta-i gelozie nesăbuită?” (II, 2), îşi descarcă sufletul, pentru ca scotocindu-şi casa în căutarea lui Falstaff, Fage să-i reproşeze: „Ce duh necurat, ce drac împieliţat ţi-a băgat în cap acest gând? N-aş vrea să am o atare (icneală...” (III, 3). El se vindecă prin destăinuirea soţiei sale că totul a fost o farsă spre a-l batjocori pe Falstaff. Doamna Page. i considerat necesară destăinuirea: „De n-ar fi decât pentru a goni nălucirile din capul bărbatului tău şi tot trebuie s-o facem” (IV, 2).

În *Cymbeline,* delirul de gelozie, care prinde în capcanele «are pe *Posthwnus Leonatus* aflat în surghiun, converteşte toată încrederea afirmată zgomotos în cinstea soţiei sale, Imogena, în ură, simţământ de răzbunare şi de distrugere a acesteia. De origine psihogenă: calomnii şi dovezi false, pe care nu le trece prin filtrul criticii, starea sa delirantă se instalează brusc, este trăită cu intensitate, captând întreaga activitate psihică, cu inversiune afectivă şi se stinge tot aşa de brusc că şi debutul, odată cu mărturisirea calomniatorului Iachimo. Să-l urmărim pe Posthumus în câteva ipostaze ale geloziei sale patologice.

Posthumus, elogiind credinţa şi cinstea fără seamăn a Imogenei, se prinde într-un rămăşag cu intrigantul diabolic Iachimo, care se laudă că îi va birui cinstea dacă ar ajunge la dânsa şi ar curta-o. Posthumus este sigur de insuccesul lui Iachimo, afirmând o nemărginită încredere: „vrednicia

nemăsurată a iubitei mele depăşeşte chiar josnicia fără de măsură a cugetului vostru'1 (I, 4), împrumutându-i acestuia inelul dăruit de Imogena. Încercările lui Iachimo de a corupe pe Imogena chiar prin denigrarea soţului acesteia sunt iluzorii şi îşi dă seama că ar putea pierde rămăşagul. Iachimo se introduce în iatacul Imogenei într-un cufăr şi în timp ce aceasta dormea îi fură brăţara, observă semnele congenitale de pe sânul ei şi cartea pe care o citea. Iachimo se întoarce cu aceste dovezi obţinute necinstit şi sfidează ameninţarea spadei lui Posthumus. Argumentul brăţării este hotărâtor. După o slabă ezitare, se declanşează brusc starea delirantă prin revoltă şi deprimante aforisme misogine:

...Dar oare cinstea
Nu poate fi cu frumuseţea soră?...
Şi nici iubire unde-i alt bărbat?!...
...Aşa cum nu-i de cinstea ei legată Femeia; dar nimicnicie-nseamnă.
Şi mincinoasă-i peste-orice măsură! (II, 4).

Posthumus se zbate ca o insectă prinsă în pânza de păianjen, agăţându-se cu disperare de speranţe, pe care i le spulberă brutal Iachimo prin amintirea petei de pe sân, ce-i furnizează dovada supremă a vinovăţiei şi a trădării Imogenei. Ia hotărârea de a se răzbuna sfâşiind-o, în vreme ce gazdă sa, Philario, îl supraveghează să nu se sinucidă:

Pierdutu-şi-a cu totul cumpătul!
Ai câştigat! Pe urma lui vom merge! Să-şi verse împotriva lui mânia
Îl vom împiedica. (II, 4).

Posthumus apare în plin acces delirant, într-o tiradă misogină, pe tema iubirii înşelate, proiectând propria suferinţă asupra tuturor, cu elemente de autopenitenţă masochistă, considerând pe toţi bastarzi:

Imboldurile spre desfrâu, oricare.
Ritos o spun că din femei purced: Minciuna c-a femeii, linguşirea, înşelăciunea, gândul cel scârbavnic, Trufia, răzbunarea, râvna joacă

Şi pizma, şi dispreţul, poftele, Bârfelile şi nestatornicia… (II, 5).

Începe a acţiona în concordanţă cu opacitatea delirului său. Primite o scrisoare lui Pisanio, slujitorul credincios, cu porunca de a-i ucide soţia, însă acesta îşi dă seama că stăpânul său este victima calomniilor lui Iachimo:

…Ce venin
Urechea ţi-o pătrunde-n chip ciudat? Dibaoe-othăvitoare limbă fost-a!

Ce italian înşelător ai ascultat, încrezător plecând auzul tău? (III, 2).

Înştiinţată că Posthumus se găseşte pe pământ britanic aşteptând-o, Imogena exaltată porneşte, travestită în veşminte de femeie de fermier, spre soţul ei. Ajunşi la Wales, locul întâlnirii, linogena surprinde modificarea feţei lui Pisanio, mimica lui Irădând nelinişte, nehotărâre, tensiune psihică. Pisanio îi înmâiieză scrisoarea în care o calomnia, socotind-o „târfă”, şi în oare îi cerea s-o omoare. Pisanio, convins de eroarea în care se află mintea stăpânului său, rosteşte tirada bârfelii (III, 4). Imogma rămâne stupefiată, indignată, şi-l îndeamnă pe Pisanio s-o ucidă, însă acesta nu-şi pângăreşte mina, motivând parcurgerea acestui drum drept câştigare de vreme pentru a gândi şi a găsi u scăpare. Pisanio recurge la un truc: îşi va înştiinţa stăpânul (a Imogena e moartă, îi va trimite o mărturie însângerată; lipsa ei de la curte va întări vestea morţii ei, în vreme ce ea va părăsi Anglia travestită în haine bărbăteşti. Pentru represalii, Posthumus se întoarce cu armata romană. Luptă împotriva regatului soţiei sale, ucide regina, apoi, în haine de băştinaş, luptă alături de britani împotriva romanilor cotropitori şi în timpul luptei învinge pe Iachimo, care cuprins de remuşcări mărturiseşte: „O femeie (Învinuit-am: principesa ţării) Şi aerul de aici, răzbunător, / Mă vlăguieşte”. (V, 2). Mâhnirea pune stăpânire pe sufletul lui, invocă moartea, având o satisfacţie în autopuniţiune. Trece în tabăra romană sub înfăţişarea de roman ce sfidează pe britani, care-l

întemniţează. Reacţia sa depresivă îl îndeamnă să elogieze temniţa ca un loc de eliberare prin moarte, fiind cuprins de remuşcări, pocăinţă, un autentic delir de autoacuzare: „Vreau, pentru viaţa atât de preţioasă a Imogenei, să o luaţi pe-a mea” (V, 4). În acordurile unei muzici grave, somnul lui Posthumus este străbătut de vedeniile părinţilor şi fraţilor lui, care-l judecă. Sicilius, tatăl său: „De ce răbdat-ai ca Iachimo, / Jivină din Italia, spurcată, / Şi inimă şi cuget să-i mânjească / Prin gelozie neîntemeiată?” Jupiter intervine temperându-i: „Nu cercetaţi / Pricinile celor ce încă-s în viaţă / A noastră-i treaba”… (V, 4). Posthumus este adus în faţa regelui unde Iachimo face mărturisiri asupra faptelor sale mârşave. Posthumus intervine şi se autoacuză pentru moartea Imogenei, cerând să fie pedepsit ca un netrebnic. Imogena apare de sub travestiu. Posthumus mărturiseşte că a fost oşteanul ce a luptat în haine de ţăran, şi odată cu acestea, episodul psihotic s-a stins, după cum rosteşte Cymbeline:

…Priviţi!

Posthumus încleştat de Imogena, Purtând pe chip fiorul domolit. (V, 5).

Tema dramei *Poveste de iarnă* ne înfăţişează de la început până la capăt un *buf eu delirant de gelozie,* desfăşurat în limitele de timp îngăduite de accepţia actuală a acestei denumiri nosologice. Ipotetic, acest bufeu delirant survine pe fondul unei psihoze de involuţie, susţinere ce poate fi dedusă din relevarea mai multor fapte. În primul rând, aspectul clinic: sindrom paranoiac urmat de o melancolie, cu idei de autoacuzare, în al doilea rând, vârsta la care se declanşează accesul delirant al lui *Leontes* nu poate fi sub 40 de ani, vârsta la care poate apărea prematur o stare de involuţie.

Ambii regi erau de aceeaşi vârstă: „Doi fârtaţi eram”, „doi gemeni ce behăiau ei între ei” (I, 2). La mijirea dorinţelor erotice, în perioada puberală, se confesează Polixen: „Soţia mea / Era copil, noi încă fără pene / Şi-n ochii săi, tovarăşu-mi de joacă / Făptura mândră n-o văzuse încă” (I, 2), ceea ce denotă o diferenţă de mai bine de un

deceniu între ambii regi şi soţiile lor, din citat reieşind că între Leontes şi soţia lui această diferenţă ar fi fost ceva mai mare. La data izbucnirii crizei de gelozie a lui Leontes, Mamilius, fiul acestuia şi al Hermionei, avea după indicaţii între 16 – 18 ani, iar Leontes cu douăzeci şi trei de ani mai mult, după cum mărturiseşte atunci când îşi priveşte băiatul: „mi s-a părut că m-am întors în urmă cu douăzeci şi trei de ani” (methought I did recoil / Twenthy-three years). Când Florizel se prezintă în faţa lui Leontes împreună cu Perdita, motivează absenţa tatălui său: „că-i vlăguit de ani”.

(V, 1), fapt ce se petrecea după 16 ani (Prologul Timpului, activ). Ori, o slăbiciune de vârsta n-o afirmăm decât după 60 de ani. După alt calcul, pornind de la cifre minime, putem presupune vârsta lui Leontes că depăşind 40 de ani. Să presupunem că Hermiona a dat naştere lui Mamilius la şaptesprezece ani, la care adăugăm cei şaptesprezece ani ai acestuia şi diferenţa de vârstă dintre soţi de aproximativ zece ani, obţinem suma de patruzeci şi patru. Oricum vârsta lui Leontes nu coboară la data apariţiei delirului de gelozie sub patruzeci de ani. S-a efectuat acest calcul pentru a lua în consideraţie criteriul vârstei în susţinerea ipotezei unei *psihoze de involuţie.*

Să urmărim faptele pentru a desprinde elementele de psihopatologie. Polixen, rege al Boemiei, după o ospeţie de nouă luni la curtea prietenului său din copilărie Leontes, rege al Siciliei, îşi exprimă dorinţa de a pleca, fiind chemat de treburi în ţară. Leontes insistă să-şi mai prelungească vizita. Neputându-l determina, îşi trimite soţia, duioasa şi ascultătoarea sa Hermiona, care izbuteşte să-l convingă a rămâne. O ceaţă învăluie raţiunea lui Leontes: „N-a rămas la ruga-mi / Tu n-ai vorbit nicicând mai cu folos / Iubita mea!” (I, 2). Hermiona precizează că a vorbit de două ori cu rost: „Când mi-am luat pe v eci un soţ regesc

Şi-acum, pe-un timp, un oaspe!” (I, 2), dând mâna lui Polixen. În mod brusc se produce ceea ce în psihiatrie se numeşte *revelaţie* sau *inducţie delirantă.* Gesturile afabile faţă de invitat sunt interpretate drept dovadă peremptorie

a trădării, contradicţia şi eroarea judecăţii sale constând în suspiciunea unei conduite pe care el însuşi o impusese. Convingerea delirantă revelată este supusă la început unei oscilaţii, unei îndoieli, trece printr-o fază ambivalenţă, recunoscându-şi autocritic o tulburare a minţii, efect al patimii, pentru ca în momentul consolidării ei să capete duritate inflexibilă. Shakespeare demonstrează în perioada de incubaţie, de floridilate şi de rezoluţie a stării delirante, o extraordinară putere de analiză a unei suferinţe psihiatrice. Iată debutul delirului, din oare se desprind: ideea prevalentă, ambivalenţa ideatorie, recriminarea oscilantă, suspiciunea paternităţii, reacţia afectivă însoţitoare:

Leontes:

Prietenia, dusă prea departe.

Se furişează-n sânge. Am tremor cordiş şi-mi saltă inima, dar nu mă bucur, Această curtenire poate-avea

Chip luminos, şi-un slobod fel de-a fi Din cuviinţă, din mărinimie

Şi bunătate… Se prea poate: – o fi! Dar palmele când ei îşi potrivesc, şi-şi pişcă degetele, cum fac astăzi, Cu zâmbete-nvăţate, ca-n oglindă.

Oftând ca cerbu-n clipa-n care moare, O, iată o găzduire ce nu place.

Nici minţii şi nici inimii. Mamilius Eşti fiul meu? (I, 2).

O atare stare pătimaşă (Affection!) acaparează întreg spaţiul vieţii sufleteşti, veghea şi somnul, pătrunzând şi în vis, trădându-se prin mimică, conservând suferindului conştiinţa bolii:

O, patimă!… Tu faci să poată fi şi lucruri care par cu neputinţă.

Pătrunzi şi-n vise – cum se poate oare? Şi-o simt din tulburarea minţii mele

Şi-n îngroşarea frunţii.

„După chip

Arăţi stăpâne, foarte rătăcit, Eşti tulburat?” (I, 2).

După această perioadă ce s-a consumat aproape

exclusiv lăuntric, începe a-şi investiga suspicionatul adversar, tatonându-i dragostea filială, la care Polixen dă expresie unor sentimente paterne de adânc şi universal patetism. Preocupat de acumularea unor dovezi care să-i confirme gândul bolnav, continuă cursa urmăririi de gesturi şi fapte suspecte. Anxios, nu-şi mai poate reţine bănuielile, se consideră încornorat, aruncând în faţa fiului său învinuiri insultătoare la adresa reginei, proferă invective misogine şi mizantropice, punând sub semnul îndoielii relaţiile dintre oameni, apoi se consolează la gândul că mulţi sunt încornoraţi ca şi el, pare resemnat, ca apoi să acuze cu violenţă, să răstălmăcească răspunsurile fireşti ale servitorului său Camil, interpretându-le şi integrându-le delirului său. Leontes urmăreşte din umbră şi îşi acuză soţia faţă de fiul său:

…Acum vă pescuiesc.

Şi nici nu ştiţi ce fel arunc momeala… Sunt…

Şi peste cap şi-urechi: Încornorat! Băiete treci la joacă, şi maică-ta se joacă…

…E-o mângâiere gândul

Că uşi au şi-altii, uşi ce se deschid la şi a mea, chiar fără voia lor…

…Mii de-ai noştri…

De boala asta suferă – neştire! (I, 2).

Starea de clar-obscur stăruie asupra psihismului său în destăinuirile făcute lui Camil, care pentru calificativul „prea bună” acordat reginei, atrage mânia lui Leontes sub denumirea de „necinstit” şi

„Mişel”, încercând să-i impună forţat convingerile sale delirante prin afirmaţii preconcepute şi potop de acuzaţii: …” Nu poate-avea gândire / Cel ce nu crede că mă-nşală soaţa”…” Mărturiseşte / Că soaţa mea-i un căluşel de lemn”…

(r, 2). Îndemnul lui Camil: „Alungă, sire / Ăst gând bolnav, de-ndată” şi încercarea de a-l corecta

„Greşeşti, stăpâne!”, îi aduc calificarea de mincinos. Leontes cere lui Camil să prepare o otravă cu care să-l suprime pe Polixen. Camil îi promite formal că-i va

îndeplini porunca, dându-şi seama că înfăptuind această crimă este unealta unui nebun, a unuia „cu sineşi învrăjbit” (în rebellion with himself), prevenindu-i pe Polixen de primejdia ce-l pândeşte, pentru că Leontes zice, crede şi jură, de parcă ar fi văzut, că a pângărit-o pe regină. Polixen, care era intrigat de comportarea ostilă manifestată de Leontes, pentru a-şi dovedi nevinovăţia, face teribile jurăminte, pe care Camil le consideră ineficace în faţa nezdruncinatei credinţe ce stă la temelia nebuniei lui, plasticizând structura delirului:

…Mai lesne poţi opri
De-a se supune lunii, oceanul.
Decât prin sfaturi sau prin jurăminte, Să surpi lăcaşul nebuniei lui, întemeiat pe o credinţă care.
Va dăinui cât trupul va sta drept. (I, 2).

Camil îl sfătuieşte pe Polixen că ar fi mai bine să nu întrebe de unde îi vine acest gând, ci să se ferească din calea lui. Înainte de a fugi împreună, Polixen remarcă intensitatea geloziei şi modalitatea de comportare în aceste situaţii:

Această gelozie e stârnită De o făptură scumpă şi va fi.
Mai oarbă pe cât ea e mai aleasă.
Mai crâncenă pe cât mai tare-i el. (I, 2).

În timp ce puberul Mamilius schimba galanterii cu doamnele de la curte, intră Leontes agitat de ştirea că oaspetele şi Camil au fugit cu corăbiile pe mare, ceea ce alimentează şi dă certitudine bănuielilor sale:

„Se adevereşte / Tot ce-am crezut şi dreapta-mi judecată” (II, 1). Cu brutalitate ia copilul de la Hermiona, acuzând-o de infidelitate: „Joacă-te cu Polixen: / El mi te-a rotunjit” (II, 1). Jurămintele de nevinovăţie ale Hermionei atrag asupră-i învinuirea de adulter, implicând, ca părtaş, pe Camil. Încercarea de a cere repararea insultei rămâne fără ecou, Hermiona acceptă resemnată temniţa, în ameninţările patologice ale lui Leontes: „Cel care / I-o ţine partea, numai c-a vorbit / E vinovat”. (II, 1). Zadarnice sunt avertismentele nobilului Antigon care exprimă tragedia

delirantului fără a putea abate convingerea morbidă: „Ia seama, sire, nu năpăstui / Trei victime crezând că faci dreptate. / Pe tine, pe-al tău fiu şi pe regină”. (II, 1). Pentru a convinge şi a linişti pe toţi ce nu-i dau crezare trimite doi supuşi la Delfi pentru a afla adevărul prin oracol, totodată… „sfatul sfânt mă va struni, sau poate / Mă va-mboldi” (II, 1). Se descriu stările de acompaniament ale delirantului: insomnia, anxietatea: „Nici ziua şi nici noaptea n-am odihnă” (II, 3), sperând să-şi recapete odihna prin răzbunare împotriva reginei. Conflictul ivit în familie este cauza reacţiei depresive a lui Mamilius. Hermiona naşte o fetiţă în închisoare înainte de termen, din cauza psihotraumei afective. Curajoasa Paulina, pentru a alina durerea regelui, îi prezintă copilul din partea cinstitei doamne. Regele o insultă: „vrăjitoare, hârşita proxenetă”, la care ea îi răspunde: „e cinstită cât eşti de nebun!” (II, 3) şi îl face pe rege trădător că a lăsat pradă calomniei onoarea sa, a soţiei, a fiului şi a pruncului. Leontes îşi reneagă pruncul, poruncind să fie ars odată cu mama lui. Ameninţată cu arderea pe rug, Paulina nu se intimidează, considerându-l eretic pe cel ce aprinde rugul şi nu pe cel ce arde pe el, relevându-i comportamentul paranoiac:

…Dar crudele-ţi purtări cu doamna ta, Gând alt temei decât scorneli smintite Nu le poţi da – au izul tiraniei.

Şi vei ajunge groaza şi ruşinea, întregii lumi. (II, 3), după care îi lasă pruncul şi pleacă. Aria suspiciunii se lărgeşte. Antigon este învinuit că i-a trimis femeia cu copilul, pe care i-l încredinţează că să-l ardă. Îi învinuieşte pe seniorii de faţă ce depun mărturie pentru Antigon: „Minţiţi cu toţii” (II, 3). La sugestia unuia dintre seniori revine asupra exterminării

„Bastardului”, hotărând ca acesta să fie părăsit într-un loc pustiu. Acest fapt indică o stare incertă şi de domolire a rigidităţii. Sosind trimişii de la Delfi, Leontes porunceşte să fie adusă Hermiona spre a o supune judecăţii obşteşti, care o va osândi sau o va elibera, el fiind convins de vinovăţia ei: trădare pentru adulter şi înlesnire a fugii celor doi trădători. Pledoaria Hermionei este plină

de demnitate şi judecată, mărturisindu-şi fidelitatea şi puritatea sufletească. Disculparea este inutilă: „Sunt ţinta vie-a unor vise rele” (III, 2), nu se sperie de ameninţarea morţii, mărturisindu-şi reacţia depresivă:

…Dacă-s osândita
Pe bănuieli, din lipsă de-alt temei, Decât închipuirea ta geloasă, Aceasta nu-i dreptate, ci urgie…

şi se supune judecăţii lui Apollo, prin oracol. Oracolul o desemnează fără prihană, pe Camil ca un supus credincios, „Leontes – un tiran gelos”. Contrariat, Leontes neagă conţinutul oracolului nefiind în concordanţă cu ideile sale şi nerespectându-l, după cum a promis, rămâne consecvent ideilor sale şi a tot ce le aprobă. În această clipă, un senator aduce trista veste a morţii lui Mamilius, copleşit de teamă şi ruşine. Acest zguduitor şoc emotiv îl readuce brusc pe Leontes la realitate, destrămând brusc toată ţesătura delirului său, mărturisindu-şi nedreptatea: „Prea mult m-am încrezut în bănuieli” (III, 2) şi doreşte să repare nedreptăţile făcute. Hermiona leşină. Paulina dă veste că regină a murit, o ia spre a o înhuma şi aruncă acuzaţii împotriva regelui, considerându-l „nebun, nebun adevărat” (III, 2) („mad indeed, stark mad), continuându-şi rechizitoriul şi declarându-l iresponsabil de moartea fiului şi de dispariţia pruncului. Leontes primeşte acuzaţiile ca o expiere, o flagelare psihică, fiind cuprins de un *acces de melancolie,* cerând să fie dus la morţii lui:

…Şi zi de zi
Voi sta-n lăcaşul sfânt al păcii lor
Şi-mi voi găsi în lacrimi mângâierea (III, 2).

Aşadar, un bufeu delirant net, cu temă erotică, *gelozia,* cu toate implicaţiile nefaste asupra celor incriminaţi: acuzator, acuzaţi, victime, instalat şi curmat brusc, însă urmat de o reacţie» melancolică de expiere.

Un *bufeu delirant de gelozie* de origine psihogenă după o îndelungată elaborare, lichidat după înfăptuirea crimei este cel al maurului *Othello* din tragedia cu acelaşi nume. Fondul de încredere naivă, de cinste, ce caracterizează sufletul deschis şi sincer al lui Othello,

dominat de coloratură luxuriantă a iubirii pentru Desdemona, formează aluatul în care intrigantul sadic şi criminal Iago introduce fermentul intrigii, iniţial prin insinuări şi retractări, la timpul potrivit prin minciuni şi înşelăciune, iar în clipele decisive prin acuzări directe şi îndemn la crimă. Delirul de gelozie se constituie treptat din reacţia efervescentă a unui suflet senin, care va undui în apele tulburi ale neîncrederii, îndoielii şi convingerii obstinate care-l afundă în tenebrele crimei, fiind incapabil de a discerne şi de a se ridica deasupra insinuărilor calomnioase, a minciunilor odioase, a înscenărilor şi a interpretărilor strecurate abil, ca acel ghimpe ce se vrea inofensiv „poate că mă-nşel, cred că-i numai o bănuială". Invadată de acest clocot tumultuos, lumina raţiunii este obnubilată şi îngăduie datelor brute să se strecoare, să acapareze şi să destrame structura întregii personalităţi. De altfel, personajul dominant al tragediei *Othello,* motorul întregii acţiuni este Iago, Othello şi ceilalţi eroi nefiind decât ecranul pe care se proiectează gândul diabolic, ura mocnită, dorinţele erotice şi răzbunarea pentru bănuieli fără temei. Iago este fascicolul de lumină care reflectă prin personajele-victimă întreaga psihologie manifestă şi subsidiară a invidiei, urii, răutăţii, calomniei criminale, ce o definesc. Resorturile răzbunării lui Iago, ce stau la temelia constituirii ideii delirante, au fost menţionate în descrierea lui Iago.

Căsătoria dintre Othello şi Desdemona se întemeiază pe dragoste împărtăşită şi mărturisită reciproc, cu toată opoziţia lui Brabanţio, tatăl Desdemonei, care-l aduce pe Othello în faţa judecăţii senatului veneţian, învinuindu-l că i-a ademenit faţă prin farmece şi leacuri vrăjitoreşti. Meritele de războinic devotat, cinstit şi curajos îl feresc de o sentinţă nedreaptă fiind trimis cu misiune în Cipru, unde va fi urmat de soţie. Brabanţio este silit să accepte situaţia şi în loc de asentiment încearcă să zdruncine încrederea lui Othello în fiica sa, prin insinuarea maliţioasă:

Priveşte-o, maure, şi vezi-o bine:
Cum m-a-nşelat, te va-nşela pe tine (I, 3), insinuare

pe care acesta o respinge prin încrederea lui nelimitată: „Pun viaţa mea, credinţii ei zălog”, dar care totuşi se strecoară şi se sedimentează în inconştientul lui Othello.

La sosirea Desdemonei în Cipru fericirea celor doi îndrăgostiţi nu mai are margini. Ei dau expresie acestei stări exaltante: „De-ar fi să mor, aş fi prea fericit” mărturiseşte Othello, iar Desdemona rosteşte urmarea: „Să facă Domnul / Ca farmecul iubirii să sporească / În zilele ce trec”, pe care Othello o pecetluieşte cu un sărut: „Mă-năbuş. E prea mare bucuria / Ia asta şi asta, fie-ne sărutul / Discordia pe veci” (11, 1). Iago pândeşte şi plin de ură dă curs gândului său de a deştăma această căsnicie armonioasă, creând o atmosferă calomnioasă, uzând de toate forţele geniului său sardonic. Astfel, în urma unei beţii şi a unui scandal produs de Cassio, locotenentul lui Othello, scandal regizat de Iago, acesta foloseşte consecinţele în urmărirea planului său de distrugere sub masca unui sfat bun, în care captează şi sprijinul soţiei sale, Emilia. Îl îndeamnă pe Cassio să intervină prin Desdemona pe lângă Othello pentru a fi reabilitat, pentru ca el să-şi continue înscenarea mărturisită că va turna otrava insinuării în urechea lui Othello, că-l cere pe Cassio pentru satisfacerea poftelor ei senzuale (II, 3), în timp ce el îşi va îndemna nevasta să intervină pentru Cassio şi-l va aduce pe Othello în momentul când Cassio va implora sprijinul Desdemonei pe lângă soţul ei pentru a-l ierta. Totul se petrece după rânduiala stabilită.

Urmează o scenă (III, 3) plină de măiestrie, ce merită a fi studiată în amănunt, deţinând cheia întregii tragedii şi constituind un exemplu de interpenetraţie genială între psihiatrie şi literatură. Iago, stăpân deplin pe sufletul lui Othello, îl supune unui joc diabolic de deştămare prin strategia atacului şi retragerii, ridicând la maximum tensiunea psihică şi apoi revine pentru ca să reia jocul început. Psihiatric, asistăm la construcţia delirului de gelozie, cu toate treptele sale de la premize false, idei prevalente, manifestări interpretative, până la edificarea sistemului delirant, cu simptomele de însoţire. Othello

respinge la început insinuările lui Iago:

…Nu Iago!

— Ntâi să văd.

Şi-apoi să mă-ndoiesc. După-ndoială, Dovada! Când dovadă e făcută.

S-a zis eu dragostea şi gelozia!

La acuzaţiile directe aduse de Iago, pe care le motivează că nu ar fi numai o bănuială, bucurându-se de tulburarea ce a cuprins sufletul lui Othello, încrederea acestuia începe a fi zdruncinată şi cere sprijinul lui Iago şi al soţiei acestuia pentru a afla adevărul. Iago îşi argumentează insinuările făcute, intuind că li se acordă credit, apoi oscilează între acuzare şi falsă disculpare, dând sugestia rechemării lui Cassio pentru a urmări comportamentul Desdemonei, ceea ce îi atrage încrederea lui Othello: „E un băiat cinstit şi luminat / Şi tâlcul faptelor lumeşti îl ştie”. Othello îşi manifestă neîncrederea în adevărul relatărilor lui Iago, se îndoieşte de el însuşi, simţământul proprietăţii asupra Desdemonei neîngăduind să împartă cu altul ceea ce îi este drag. Desdemona observă starea dificilă prin care trece Othello, stare proprie fazei de elaborare a delirului: insomnie, tristeţe, voce stinsă, durere de cap. Desdemona doreşte să-l lege la cap cu batista pe care o avea amintire de la Othello şi care-i cade fără a observa. Emilia o ia şi o dă lui Iago, care-i ceruse se fure şi de care se va servi ca să dovedească trădarea Desdemonei, insistând asupra genezei delirului prin sugestie verbală:

…Pentru un gelos, şi-un fulg uşor ca vântul E o dovadă tot atât de tare

Ca slova din Scripturi. Îmi va sluji. Otrava mea l-a şi schimbat pe maur, Căci gândul rău e-n sine un venin Ce lanceput de-abia că-ţi face silă. Dar intră-n sânge – l vatămă treptat

Şi-l arde ca feştila de pucioasă… fiind convins că îi va răpi odihna somnului, pe care nu-l va mai dobândi cu niciun leac. După un ceas de delicii petrecut cu Desdemona, Othello îşi reface încrederea şi la apariţia lui

Iago îl izgoneşte:

Să piei din ochii mei. Ieşi! M-ai pus la caznă; Mai bine-i, jur, să fii înşelat de tot

Decât să bănui numai, cerându-i dovezi neîndoioase sub ameninţarea înfruntării mâniei sale. Este conştient că neliniştea crescândă, nesiguranţa şi teama aflării adevărului îi absorb întreaga viaţă spirituală şi-l îndepărtează de la rosturile lui fireşti:

Acum adio-n veci, tu, pace-a minţii! Adio linişte, adio vouă, /

Împăunate oşti, războaie mari… Adio, că menirea lui

Othello a luat sfârşit!

Presat de ameninţările lui Othello, ţâşnite din angoasa nestăpânită a geloziei copleşitoare, de oscilaţiile chinuitoare ale suspiciunii şi încrederii:

De-ai defăimat-o numai să mă chinui, Te lasă de-orice rugă şi căinţă…

…Cred uneori că soaţa mea-i cinstită şi-apoi că nu-i. Te cred pe tine sincer şi-apoi că nu. Dar vreau să am dovadă.

…Pumnale, ştreanguri, clocote ce-neacă, Otravă, foc, orice! Să nu mai sufăr!

Iago, încolţit, se menţine în jocul calomniei, imperturbabil, cu cinism, cu masca perfidiei, găseşte noi resurse şi filosofează făţarnic, stârnind umorul: „Biet smintit! Trăii să văd că cinstea mea-i un viţiu! Ah, lume hâdă!”. În locul unei dovezi evidente pe care o consideră imposibilă, furnizează, după ce declară că nu-i place „această meserie” de delator, o scornire ticluită de mintea sa ticăloasă! Cassio şi-a dezvăluit în somn fapta, încornorarea lui Othello, el fiind treaz alături de acesta, adăugând insinuant: „Dă-i doar un vis!”, ceea ce stârneşte clocotul mâniei lui Othello: „O sfâşii bucăţi!”, pe care-l duce la paroxism, când după remarca: „Dar fiinţelept: nimic nu-i încă sigur / Ea-i poate-onestă. totuşi”, aruncă întrebarea dacă nu văzut în mina Desdemonei: „O batistă-n fragi cusută?”, pe care Othello o recunoaşte a fi darul lui dintii şi pe care Iago a zărit-o în mâna lui Cassio,

ştergându-şi barba cu ea. Othello invocă răzbunarea: „Sânge! sânge! sânge!” în perfidul îndemn la temperanţă al lui Iago: „Răbdare-ţi spun. Că poate-ţi schimbi părerea”, care nu mai are ecou în dezlănţuitul Othello, poruncindu-i lui Iago să-l omoare în trei zile pe Cassio, numindu-l pe acesta locotenent în locul lui. Emilia discutând cu Desdemona despre gelozia lui Othello, aceasta îi mărturiseşte că nu i-a dat prilej de gelozie. Emilia defineşte remarcabil o atare stare:

Gelosului să nu-i răspunzi aşa, El nu-i gelos, vreo pricină că are.

El e gelos, fiindcă-i gelos. E-un monstru Născut şi zămislit din sine însuşi. (III, 4).

Continuându-şi convorbirea întreruptă, ce lasă unele subînţelesuri, Iago alimentează permanent delirul lui Othello, care ajunge să repete expresiile sugerate de locotenentul său: „S-a culcat cu ea” (IV, 1), fiind tulburat de faptul că Desdemona nu mai are batista ce i-a dăruit-o, cu tensiune emotivă la paroxism, ce-i declanşează o criză de epilepsie, spre satisfacţia lui Iago, ce se declară autor. Pentru a furniza o dovadă în plus, Iago îl angajează pe Cassio într-o discuţie despre iubita acestuia, Bianca, fără a anunţa numele acesteia, încât Othello, care o ascultă fără a fi văzut, crede că este vorba de soţia sa, despre a cărei vinovăţie este convins. Enumerându-i calităţile: gingăşie, duioşie, muncitoare cu acul, minte aleasă, cu închipuire strălucită, Othello este întrerupt de acuzaţia adusă de Iago: „E cu atât mai vinovată”, menită să-l aţâţe şi mai mult şi care favorizează îndemnurile lui Iago de a o ucide, nu prin otravă, ci prin sugrumare în patul ei. Othello devine agresiv, încât la vestea rechemării sale în ţară, fiind înlocuit de Cassio, veste la care Desdemona se bucură, este lovită de Othello, ceea ce obligă pe Ludovic, aducătorul acestei veşti, să se întrebe: „E întreg la minte? Nu-i cumva nebun?” (IV, 1). Obstinat, opac pentru orice mărturisire de credinţă din partea Desdemonei, o acuză în faţă, făcând-o „târfă”, ajungând în final la uxoricid. Dacă altă dată apropierea Desdemonei îi risipea bănuielile şi

acuzaţiile, în clipele ce preced sugrumarea ei, la toată candoarea şi seninătatea Desdemonei, ce răspândesc pregnant nevinovăţia, Othello rămâne obsedat de argumentul batistei şi neînduplecat de rugămintea Desdemonei de a amâna crimă cu o noapte sau cu o oră spre a-şi rosti rugăciunea. După comiterea crimei, îşi dă seama c-a omorât-o pe nedrept, datorită tulburării minţii sale, sub influenţa nefastă a astrelor:

De vâna-i numai luna. Ea se apropie Mai mult ea niciodată de pământ, Scoţând pe om din minţi. (V, 2).

Othello apare după crimă confuz, nu-şi dă seama de ceea ce a făptuit, apoi îşi revine şi o acuză socotind c-a ucis-o având dovada furnizată de Iago. Emilia demască minciuna lui Iago, mărturisind că ea i-a dat batista lui Iago. Numai temeiul acestor fapte risipesc bufeul delirant ce se continuă şi după crimă. Othello devine lucid, îşi dă seama de eroarea ce l-a îndemnat spre fapte ireparabile şi drept expiere se sinucide cu pumnalul declarându-se: „un ucigaş cinstit, / Că m-a-ndemnat onoarea, ură nu!”

Schizofrenia

Cu toată lipsa unui acord unanim al psihiatrilor asupra schizofreniei ca grupare nosologică de sine stătătoare, acoperind o constelaţie simptomatică, etiopatogenică şi evolutivă bine precizată, realitatea patologică psihiatrică ne obligă, invocând ipoteza de lucru, să o acceptăm. Când psihiatrul elveţian K. Bleuler, cu şase decenii în urmă, a creat termenul de *schizofrenie,* a adunat sub această denumire toate stările psihotice caracterizate prin elementul disociativ al personalităţii, ce duce la o ruptură cu mediul, la o inadaptare la acesta, manifestându-se printr-o disfuncţie incoerentă şi bizară a funcţiilor de cunoaştere, a afectivităţii şi comportamentului, o adevărată ataxie intra-psihică (Strânsky), o psihoză discordantă (Chaslin). Schizofrenul apare disociat intra-psihic, dezinserat de viaţa reală şi cu o conduită autică, cu tendinţă la solitudine, la reverie, la interiorizare în dauna activităţii practice. Date mai recente ale nozografiei ne informează despre schizofrenii sistematizate sau nucleare,

de origine eredo-degenerativă, şi despre schizofrenii nesistematizate sauatipice, generate de boli somatice, ce lezează secundar creierul (Leonhard, 1950). Şcoala psihiatrică Iranceză desprinde trei mari forme clinice: hebefrenică, catalunică şi paranoidă. În forma hebefrenică întâlnim la început tulburări ale dispoziţiei: indispoziţie, tristeţe, iritabilitate, indiferenţă şi tulburări de comportament: hipoactivitate, tendinţă la izolare, crize impulsive şi slăbire progresivă a funcţiilor de cunoaştere. Debutul *formei hebefrenice* se mai poate face prin manifestări înşelătoare de aspect psihastenie, histeric, maniaco-depresiv sau delirant. Relevante sunt simptome ca: râs nemotivat, tulburări delimbaj, bizarerii de comportament. În perioada constituită se constată: slăbirea funcţiilor de cunoaştere, modificări ale timiei, dominată de indiferenţă, ambi287 valenţă sau inversiune, manifestată prin fixare şi ură, instalate brusc, şi scăderea activităţii. În afara tulburărilor vegetative, de o importanţă majoră sunt fenomenele halucinatoare şi delirante. *Forma catatonică,* dominată de tulburări motorii: catalepsie, negativism, stereotipii, se asociază adesea cu forma hebefrenică, constituind o *formă mixtă hebefreno-catatonică.*

Forma paranoidă se caracterizează prin halucinaţii psihosenzoriale (auditive, vizuale etc.), psihice, psihomotorii şi idei delirante cu bază interpretativă sau halucinatoare cu teme de persecuţie, de grandoare, de revendicare etc. Importantă este disociaţia intra-psihică, caracterizată prin ambivalenţă, bizarerii comportamentale, impenetrabilitate, detaşare de real, ce pătrund în toate compartimentele vieţii psihice conducând în final la autism, ceea ce e sinonim cu adevărata alienare. Spre exemplu, în funcţiile de cunoaştere disociaţia produce alterări ale logicii, ale limbajului, că sindromul Ganser, ce constă din răspunsuri absurde, alături de întrebare (cf. 34, 42, 50, 75, 97).

Aceste consideraţii psihiatrice introductive sunt impuse de analiza psihopatologică a unor eroi

shakespeareieni, ce se încadrează în această afecţiune: *Ioana d'Arc, Macbeth, Richard al III-lea* şi *Hamlet.*

În Henric al VI-lea, p. 1, Ioana d'Arc, Fecioară din Orléans, eroina Franţei, este prezentată ca stăpânită de un delir religios de grandoare, alimentat de starea halucinatoare psihosenzorială, având un rol mobilizator prin manifestarea euforică a temei profetice, însoţită şi de alte semne ale schizofreniei paranoide.

După moartea misterioasă a lui Henric al V-lea apar discordii între nobili. Englitera pierde stăpânirea Franţei şi a feudelor continentale. Într-una din aceste lupte, de recucerire de către englezi a teritoriilor pierdute, împotriva francezilor răsculaţi apare Ioana d'Arc, adusă de Bastard d'Orléans, în faţa prinţului Charles, viitor rege al Franţei. Delirul ei profetic – „e sortită a fi pieirea englezilor" – însoţit de fapte eroice, încurajează în luptă pe capii răscoalei dezorientaţi de înfrângeri şi trezeşte în sufletul prinţului alături de admiraţie şi porniri erotice, faţă de care ea este indiferentă, fiind absorbită de misiunea sa războinică. Vedeniile cereşti şi „pătrunzătoru-i spirit profetic" au menirea de a ridica asediul.

Impresionează prin declaraţia sa arogantă „Nimic nu mi-i ascuns". Mărturiseşte lui Charles sursa puterii sale relatându-şi delirul halucinator:

Măria ta, sunt fată de păstor.

Şi carte nu ştiu şi mi-e mintea slabă. Dar Maica Domnului a vrut şi Cerul, Să-mi lumineze calea, într-o zi, Când sub un soare arzător mergeam cu turma mieilor la adăpost.

Şi mi s-a arătat Sfânta Fecioară într-o vedenie de-aşa mândreţe că mi-a cerut să-mi lepăd sărăcia şi ţara să mi-o izbăvesc de rele Mi-a făgăduit ajutoare

Şi-n plinul ei, izbânda mult dorită… (I, 2), şi pentru a-şi dovedi inspiraţia şi harul divin, îi cere să fie supusă la întrebări şi probă de luptă:

Întreabă ce cu gândul nu! gândeşti:

Voi şti răspunsul şi pe negândite. (I, 2).

Avansurile erotice ale lui Charles: „Mi-ai frânt inima,

cum mi-ai frânt braţul”, sunt respinse, fiind absorbită total de îndeplinirea misiunii: „N-am dreptul să-mi port gândul la iubire/ l) e sus mi-i dată sfânta mea menire”. (I, 2), considerându-se sortită a fi: „piază rea englezilor”. În bătălia de la Orléans, după ce viteazul Talbot pune pe fugă pe Charles, apare Ioana gonind englezii. Talbot o ameninţă, schimbă lovituri de spadă, că îl sfidează şi intră în Orléans:

Din Orléans goniţi sunt azi englezii, Fecioara Ioana şi-a ţinut cuvântul! (I, 6).

spre disperarea acestuia, ce exclamase: „Prin spaimă-o vrăjitoare, nu prin forţă, / Ca Anibal ne bate cum îi place” (I, 5). Numele Ioanei începe a sădi spaimă în sufletul luptătorilor englezi. Talbot, clarvăzător, o demitizează: „Cu dracii să-i lăsăm să stea de vorbă” (II, 1) şi recucereşte oraşul. La Rouen o numeşte:

„Strigoi al Franţei, tu, vampiră hida” căutând-o: „l) ar Ioana unde-o fi? / Şi demonul din ea o fi dormind” (III, 2). Ioana contribuie la cucerirea Rouenului, pe care îl părăsesc cniând. Cu forţa sugestivă a elocinţei delirantului, Ioana izbuteşte să-l atragă de partea prinţului Charles pe Bourgogne şi ostaşii săi, care-l urmau pe Talbot spre Paris, prin persuasiune, apelând la simţământul patriotic:

Hourgogne:

De vraja vorbei ei sunt fermecat, Sau e natura care mă vrăjeşte?

…M-ai câştigat şi vorbele alese

M-au sfărâmat cu lovituri de tun. (III, 3).

Ioana îl îndeamnă pe prinţul Charles la luptă, sugerându-i izbândă (V, 2). În faţa cetăţii Angers, Ioana are halucinaţii vizuale, invocă demonii să o ajute spre izbânda Franţei (V, 3) şi în lupta corp la corp cu York este prinsă de acesta şi ameninţată cu arderea pe rug. În lagărul englez din Anjou. Ioana îşi reneagă tatăl, ce era de faţă, delirul ei de grandoare amplificându-se prin revendicarea unei filiaţii nobiliare:

Neputincios bătrân şi bădăran.

Mă trag din neam de Sânge nobil, tu
Nu-mi eşti nici tată, niciun fel de rudă…
…Mă trag din regi… Aleasă cerului, Menită-s pe pământ să săvârşesc.

Din harurile Domnului, minuni… (V, 4), aruncând imprecaţii celor ce o condamnă. La aprinderea rugului este inconsecventă, invocând, pentru a-i îndupleca, argumentul: „Sunt, ucigaşilor, însărcinată!”, ceea ce atrage ironiile surghiunitorilor, iar din partea Ioanei oscilaţii asupra autorului, când Alençon, când Reignier. Îşi sfidează duşmanii azvârlindu-le crunte blesteme înainte de a fi arsă pe rug.

Deşi prezentarea în piesă este episodică, manifestările psihopatologice ale conduitei sale poartă amprenta netă a schizofreniei paranoide.

Transfigurarea dramatică a *schizofreniei paranoide* este desăvârşita de Shakespeare în evoluţia personajului titular al concentratei tragedii *Macbeth.* Delirul de grandoare, prefigurat de dorinţe secrete, este relevat, alimentat şi consolidat de puterea sugestivă a halucinaţiilor vizuale şi auditive, devenind o idee-forţă, ce va determina întreaga sa conduită ulterioară. Pentru a sublinia fondul ceţos în care se consumă starea delirant-halucinatoare, totul evoluează într-o atmosferă nocturnă, sumbră, cu buhe şi corbi, păsări ale evocărilor lugubre, stihii dezlănţuite, în care psihosenzorialitatea dereglată îşi află plăsmuirile sale: vrăjitoare hidoase ce rostesc îndemnuri nefaste, în momentele de ezitare şi slăbiciune survenite în acţiunea de parvenire la tronul ţării, Macbeth este susţinut, încurajat şi propulsat de Lady Macbeth, soţia sa, care dorea să-şi înfăptuiască şi planurile ci de mărire, ce o fac să ancoreze final, în valul patologiei mintale. Pe drumul întoarcerii glorioase din luptă pe-un „câmp ars şi plin de bălării”, din care se ridică aburi, Macbeth şi Banquo, generali ai regelui Duncan, sunt năpădiţi de apariţii suprafireşti, ce rostesc profeţii sibilice, fatidic trei vrăjitoare repetă de trei 290 ori aceleaşi expresii. Lui Macbeth îi prezic demnităţi şi tulburătoarea insinuare „vei

fi rege”, iar lui Banquo: „slavă” şi urarea: „Părinte al unor regi, dar rege, nu!” (I, 3). Macbeth le numeşte „obscure oracole”, („you imperfect speakers”). Cerându-le explicaţia ciudatelor profeţii, ele dispar în aer, ceea ce-l face pe Banquo să le considere „aburi”, himere (bubbles) şi să se îndoiască de realitatea lor, întrebându-se dacă n-au fost năluciri provocate de rădăcini pe care le-au mâncat:

Dar fost-au ele aievea cum vorbim, Sau am mâncat din rădăcina rea, Ce mintea ţi-o robeşte? (I, 3).

În acest timp, Macbeth, captat de preziceri, apare îngrijorat: „Copiii tăi să fie regi!”. Profeţiile încep a se împlini prin acordarea demnităţilor, spre uimirea lui Banquo: „Cum? Nu minte dracul?” (I, 3). Macbeth devine robul şi victimă prezicerii vrăjitoarelornăluci, împlinirea primelor două preziceri dându-i temei să întrevadă pe cea supremă: dobândirea coroanei, cu toată încercarea lucidului Banquo de a-l tempera, prevenindu-i asupra primejdiei spre care este mânat de himere. Dorinţa de putere devine obsesivă, calea spre împlinirea ei fiind colorată emotiv şi vegetativ; ia drept adevărate închipuirile sale înfierbântate, în care se infiltrează ideea crimei:

Macbeth:

…de ce mă-mbie-un gând.

De-al cărui chip mi se zbârleşte părul, Iar inima vitează-mi bate-n piept înnebunită? Groaza unei clipe.

Mai mică e decât a închipuirii.

Iar mintea-n care-omorul e doar cuget îmi zguduie-ntr-atât făptura toată.

Că simţu-i năpădit de bănuieli.

Şi tot ce nu-i, e-aievea pentru ea! (I, 3).

Gândirea sa activă are o ezitare, lăsându-se în voia împlinirii pasive a destinului: „Când soarta mă vrea rege, soarta poate / Să mă-ncununeze fără să mă mişc” (I, 3).

Regele Duncan îşi arată recunoştinţa pentru faptele celor doi generali ai săi: Macbeth şi Banquo şi, pentru a întări prietenia cu primul, se invită la castelul acestuia din Inverness. Cuprins de febră ascensiunii rapide, porneşte înaintea regelui, plutind în cuget gânduri criminale, fiind

în acelaşi timp îngrozii; de labirintul întunecos în care se hazardează:

V-ascundeţi focul, stele.

Nu luminaţi în bezna poftei mele, Ce face braţul, ochiul să nu ştie:

S-ar îngrozi văzând ce va să fie! (I, 4).

Macbeth împărtăşeşte în scris soţiei sale apariţia şi prevestirile vrăjitoarelor, având încrederea: „că au mai multă ştiinţă decât muritorii de rând" (I, 5), eroare a delirului său, cultivat de aceeaşi dorinţă de mărire a soţiei sale, care se va strădui să-i schimbe firea duioasă, ce ar putea să-l ducă la aminări şi ezitări, voinţa ei arătându-i calea cea mai scurtă. Şi, într-adevăr, factorul dinamizant al voinţei Lady-ei Macbeth se evidenţiază într-o perioadă ezitantă. Ea îşi asumă şi înfăptuirea crimei:

Lady Macbeth: Şi fruntea sus!

Că-i primejdios s-arăţi pe gânduri dus. Iar restul... am eu grijă! (I, 5).

Sosirea regelui produce o reacţie depresivă, care-i tăie elanul lui Macbeth: remuşcări, teamă de urmări, ezitări din motive bine chibzuite – rudenia, obligaţia de gazdă, blândeţea, dreptatea şi cinstirea manifestată de rege. Acest moment ezitant este îndepărtat de forţa hotărâtoare a Lady-ei Macbeth, care pune la cale totul: crima, alibiul. Plin de admiraţie pentru bărbăţia soţiei sale: „Să faci numai feciori! / Că firea ta vitează e menită / Bărbaţi a plămădi" îşi capătă încrederea de a trece la faptă: „Sunt hotărât să tind din răsputeri / Spre fapta cea cumplită** (I, 7) şi Macbeth încearcă să-l asocieze la crimă pe Banquo. Acesta este demn, ţinând să-şi păstreze jurământul, cinstea şi cugetul nepătate. Macbeth se află într-o stare bizară, o stare secundă a conştiinţei, în care deşi nu are pumnalul ca obiect material şi-l reprezintă ca într-o halucinaţie vizuală:

Pumnal o fi ceea ce văd în faţă-mi

Şi-ntors spre mâna mea minerul său? O, vino să te strâng în pumnul meu! Eu nu te am, deşi mereu te văd.

Nu s-ar putea vedenie fatală, Precum te văd, la fel să

te simt?

Sau eşti pumnalul doar al minţii mele? Năluca unui gând trudit şi-n flăcări?... Mi-e văzul printre celelalte simţuri

Un păcălici, sau el e mai presus? Te văd mereu: pe fier şi pe plăsele.

Sunt stropi de sânge-acum şi nu erau! (II, 1).

Îşi revine brusc din această ezitare verbală, ce-i amina fapta: ...” Pe focul faptei, vorba suflă gheaţă**... şi făptuieşte crima, după care este cuprins de teamă şi prezintă o halucinaţie auditivă: „Mi s-a părut c-aud un glas strigând: / Nu mai dormi! / Macbeth, ucide somnul** (II, 2), voce care îl urmăreşte prin săli, provocându-i insomnie. Chinuit de remuşcări şi spaimă, tresare la cel mai mic zgomot. Lady Macbeth, regizând alibiul, Macbeth dă peste corpul ciopârţit al regelui, Macduff considerând crima faptă de nebun: „E meştera-mplinire-a nebuniei” (Confusion now hath made hâş masterpiece) (II, 3). Fiii regelui sunt înştiinţaţi de uciderea tatălui, Lennox indicând evaziv ca făptaşi pe străjeri, pe care Macbeth mărturiseşte că i-a ucis fiind cuprins de mânie şi ieşindu-şi din minţi, datorită dragostei purtate regelui. Cei doi fii ai regelui ucis, bănuind jalea prefăcută a gazdelor şi simţind primejdia morţii, iau hotărârea de a fugi, ceea ce atrage învinuirea de paricid proferată de străjeri.

Macbeth este uns rege. Din solilocviul lui Banquo (III, 1), deşi îl suspectează pe Macbeth: „Şi te-ai slujit

— Mă tem – de un mârşav joc”, reiese încrederea acordată de acesta prezicerii vrăjitoarelor, având siguranţa că va fi părinte al multor regi. Banquo inspiră teamă lui Macbeth: „Doar de făptura lui mă tem pe lume / Şi duhul meu e stăpânit de el” (III, 1), suferind cât îl ştie în viaţă şi întremându-se prin moartea acestuia, provocată de doi ucigaşi. Starea lui Macbeth e dominată de tendinţa la însingurare, stăpânit de închipuiri şi gânduri sumbre, ce se accentuează la aflarea ştirii că Fleance, fiul lui Banquo, a scăpat: „Mă-ntoarce boala iar... / Şi-s prins şi strâns de temeri şi-ndoieli / Hărţuitoare” (III, 4). În plin ospăţ şi

veselie, Macbeth are un scurt episod delirant-halucinator, în decursul căruia vede duhul lui Banquo aşezat în locul lui la masă şi rosteşte: „Doar n-am făcut-o eu! De ce-ţi tot scuturi / Spre mine pletele de sânge pline?”, Lady Macbeth căutând să salveze situaţia:

…Stăpânul nostru

E-ades-aşa: din tinereţe-a fost Luaţi loc, vă rog! E trecător ce are.

O clipă doar şi iar îi va fi bine… iar când Macbeth îşi revine, ea îi reproşează „E doar icoana fricii! nic”. Are scurte halucinaţii vizuale, duhul lui Banquo, faţă de care protestează, îl blasfemează: „Te rog priveşte! Uitencolo! Ce zici?”. Lady Macbeth îi face un nou reproş: „Cum? Nebunia te-a făcut neom?” (Wath, quite unmann’din folly?), replica lui fiind o certitudine: „Dar l-am văzut precum mă vezi!”. Îşi recunoaşte boala faţă de comeseni, întocmai ca şi Iuliu Cezar:

Nu vă miraţi, prieteni buni, de mine, Dar am un beteşug ciudat şi care.

E mai nimic în ochii alor mei (III, 4), pentru ca la reapariţia duhului să ameninţe: „Napoi! Dispari! Pământul să te-nghită” (III, 4). Macbeth hotărăşte a consulta ursitoarele pentru a-şi afla viitorul, căci: „Ciudate lucruri port în a mea minte” (III, 4), în timp ce întâmplările sunt comentate, căutându-li-se semnificaţia.

Este rob al halucinaţiilor, al vrăjitoarelor, ce-i prezic putere şi trufie, hrănindu-i delirul de grandoare:

„Fii crud şi dârz. De om fii neînfricat!” (IV, 1), care exprimă în final propriile-i gânduri şi simţiri ascunse. Halucinaţiile se înmulţesc: apar imaginile a opt regi în şir, urmate de duhul lui Banquo, aducându-i spaima pe care o exprimă: „… Cumplită-i arătarea, şi-i aievea” (IV, 1). Dispariţia halucinaţiilor, de a căror existenţă era convins, îi provoacă nedumerire, aşa cum reiese din convorbirea cu Lennox:

Macbeth: Văzut-ai pe surori, pe ursitoare? Lennox: Nu, sire.

Macbeth: N-au trecut pe-aici?

Lennox: O, nu.

Macbeth: Duhoare, fi-le-ar vântul călărit, şi-afurisiţi cei cese-ncred în ele! (IV, 1).

Macbeth este descris de către Malcolm: …" călău, / Şi desfrânat, zgârcit şi mincinos, / Iabraş, făţarnic şi viclean şi plin / De tot păcatul care – un nume are", iar Macduff consideră că un asemenea om nu-i vrednic de a domni şi nici de a trăi.

Eroarea derivată din suferinţa sa psihică îi dirijează în continuare conduita: înfruntă ştirile privitoare la primejdia atacului adversarilor săi: „Că duhuri mi-au rostit – care cunosc / întreaga muritorilor ursită / Macbeth nu-ţi fie frică: niciodată / N-o să aibă-un om născut dintr-o femeie / Putere asupră-ţi!" (V, 3).

Macbeth devine indiferent: „Aproape c-ară uitat ce-nseamnă frica" (V, 5), încât ştirea morţii reginei este primită cu totală lipsă de emoţie: „Ea trebuia să moară mai târziu, / Aveam răgaz s-ascult astfel de veste" (V, 5), pentru ca egoismul şi ura delirantă să apară în final, proiectate asupra întregului univers: „Mă simt la sfârşit, scârbit să văd lumina soarelui / Şi-aş vrea să se dărâme temelia lumii!" (V, 5). În lupta cu Macdufi se crede invincibil datorită aceloraşi profeţii sibilice, dar care se prăbuşesc la acea credinţă absurdă că adversarul său nu-i născut de mamă, ci scos timpuriu din pântece, fapt care atrage prăbuşirea încrederii în sine şi în ursitori:

Macbeth:

Blestem pe gura care-mi spune-aceasta Ea surpă tot ce-i mai bărbat în mine.

Să nu mai cred în diavoli scamatori, Ne hărţuie cu vorbe în doi peri; Cuvântul dat şi-l ţin doar la ureche Dar mint nădejdii noastre (V, 8).

Un alt personaj al dramelor istorice, prezentat de Shakespeare, cu trăsături morbide, încadrabile în forma paranoidă a psihozei schizofrenice, este *Richard al III-lea.* Toţi cei care s-au aflat în preajma lui, adversari sau rude apropiate, cum este însăşi mama lui, au remarcat deformările psihopatologice ea elemente caracterizante

ale personalităţii acestuia care, de altfel, sunt prezente în toate manifestările şi faptele sale. Sub acest aspect apare episodic în *Henric al VI-lea, p. a II-a,* se conturează în *Henric al VI-lea, p. a II-a* şi se defineşte în *Richard al III-lea.* Forma de manifestare şi intensitatea trăsăturilor morbide, desfăşurate pe tot parcursul partiturii din *Richard al III-lea* în diverse împrejurări, poartă pecetea dezorganizării psihotice. Modalităţile machiavelice de a dobândi puterea, abuzurile tiranice asupra vieţii individuale şi a destinului colectivităţii, crimele săvârşite cu sânge rece, declaraţiile amoroase făcute văduvei victimei sale, în timp ce aceasta urma cortegiul funerar, modificarea radicală survenită în psihologia sa odată cu dobândirea puterii, disociind total întreaga sa personalitate şi relevându-şi astfel idei delirante, cu teme de suspiciune, revendicare şi grandoare, făcând din propriul eu centrul lumii, totala inafectivitate, comportamentul bizar, detaşarea de real manifestându-se prin lipsa oricărei prospecţiuni etc. sunt suficiente trăsături psihopatologice definitorii.

Richard, fiu al ducelui de York, Richard Plantagenet, luptă alături de tatăl său şi împreună cu fratele său Eduard, împotriva lordului Clifford, care înfruntat îi face viitorului Richard al III-lea următoarea caracterizare psihosomatică:

Clifford: ’Napoi, nebune, maldăr de mânie, Sucit la minte şi la chip! – ’napoi.

Henric al VI-lea, p. a II-a, V, 1.

În *Henric al VI-lea, p. a III-a,* ducele de York împreună cu fiul său mai mic Rutland sunt ucişi.

Eduard şi Richard află ştirea decapitării tatălui lor şi pornesc a-l răzbuna proclamând pe Kduard rege. În înfruntarea cu regele şi regina, această remarcă egoismul feroce, că trăsătură dominantă a lui Richard, alături de diformitatea sa fizică:

Dar tu nu ţii cu nimeni dintr-ai tăi. Tu eşti un monstru şi sluţenia ta Ţi-i dată ca să poţi fi ocolit. (II, 2).

În luptă învinge partizanii rozei albe, Eduard, fratele

lui Richard, este proclamat rege. În faţa cadavrului lui Clifford. Richard mărturiseşte dorinţa unei crunte răzbunări: să-l fi prins în viaţă două ceasuri ca să-l acopere de batjocuri (II, 6). Regele Eduard al IV-lea îl investeşte pe Richard, duce de Gloucester. Dorinţa de mărire începe a se înfiripa, constituind sursa ideii delirante de grandoare ce pune stăpânire pe Richard şi care îi va absorbi gândul şi fapta. Setos de putere, râvneşte coroana hotărât să îndepărteze toate piedicile, descriindu-şi diformitatea fizică şi promiţând să-l depăşească pe sângerosul Machiavelli:

Visez coroana ca un om ce-ar sta

Pe-un cap de stânca la un ţărm de mare Privind spre celălalt ţărm…", gândind să îndepărteze toate stavilele, respingând dragostea femeilor, dobândirea coroanei fiind unicul ţel al vieţii:

…Dar dacă pentru Richard nu-i nădejde să capete-o coroană, atuncea lumea, Ce bun ar fi să-i poată da?…

Delirul de grandoare apare ca un mecanism patologic de compensare pentru insuccesele erotice sau de altă natură, generate de diformităţile sale fizice:

…Batjocorită mi-i fiinţa însăşi: Din creştere îmi e oprit un braţ

Ca rupt un ciot uscat al unei crengi, şi port umflată-n spate o cocoaşă, la trupului batjocură să-i fie.

Şi un picior mai lung mi-i decât celălalt…

…Plăcere-n lume alta dacă n-am Decât aceea de a porunci.

De-a cârmui puternic, stăpânind Pe cei cu un obraz mai norocos

Decât al meu, îmi va fi cer doar visul Coroanei şi atât cât voi trăi

Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta, Până ce capu-nfipt pe trupul strâmb, Nu va purta coroană sclipitoare.

Şi totuşi, nu ştiu cum s-ajung coroana… Îmi stau vieţi spre ea în cale-atâtea!…

…Da, vreau coroana Angliei s-o am, Dar chinului meu îi voi pune capăt;

Voi şti să-mi tai cu bardă-n sânge drumul; Dar ştiu zâmbi, şi pot, zâmbind, ucide.

Pot să şi râd cu moarte-n suflet, pot

Să port pe-obraji şi lacrimi mincinoase şi după-mprejurări să-mi fie chipul…

…Şi cu privirea-mi cruntă mai mulţi oameni S-omor decât ucide bazilicul…

…Şi pot culori şi-nfăţişări să iau Cât nici cameleonul n-are-atâtea.

Şi chipul schimb mai mult debit Proteu, şi chiar pe sângerosul Machiavel.

Îl fac să-nveţe carte. Toate pot.

Voi şti şi de coroan-a-mi face parte.

Voi prinde-o chiar de-ar fi şi mai departe. (III, 2).

Aceste lungi citate din solilocvarea sa sunt elocvente pentru a pune în lumină trăsăturile psihopatologice ale viitorului Richard al III-lea, dorinţa de afirmare, de mărire, lipsa de scrupule, urmărind compensator, răzbunare şi supraestimare a oului. În conflictul dintre fratele său, regele Eduard, şi contele Warwick, Richard pândeşte: „Aud şi tac, dar ştiu ce să gândesc”… (IV, 1). Conflictul se soldează cu detronarea lui Eduard şi reînscăunarea lui Henric al VI-lea însă pentru scurt timp, căci Eduard recapătă puterea şi închide în turn pe Henric. Prinţul Eduard, fiul regelui Henric, este prins pe câmpul de luptă şi străpuns cu spada de cei trei fraţi: regele Eduard, Richard şi Clarence. Richard porneşte spre Londra şi ucide pe regele Henric, închis în Turn. Richard îşi mărturiseşte totala lipsă de afecţiune: „căci singur sunt în felul meu”, plănuind şi uciderea celor doi fraţi ai săi (V, 6), deoarece trăia intens complexul de inferioritate: „Căci încă nimeni nu mă băga-n seamă/Pe lumea aceasta” (V, 7).

Richard al III-lea continuă acţiunea ultimei drame din trilogia *Henric al VI-lea.* Personajul titular deschide scena soliloevând asupra diformităţii sale fizice, pe care o compensează prin ură, uneltiri, defăimări, viclenii etc., a căror victimă cade fratele său Clarence, pe care-l compătimeşte făţarnic, exprimând totala indiferenţă

afectivă, dacă nu ura: …” Te iubesc atât / Că sufletul în ceruri ţi-aş trimite / Cât mai degrabă”… (I, 1), întrezărind cu bucurie perspective în suferinţa grea a celuilalt Iraie, regele Eduard.

Scena ce urmează (I, 2) poate fi citată oricine! ca expresie a celei mai elocvente bizarerii comportamentale şi a celei mai autentice şi aberante indiferenţe afective, care se pot întâlni în psihoza schizofrenică. Richard întrerupe convoiul funerar al regelui Henric al VI-lea, victima sa directă, şi încearcă să se dezvinovăţească de învinuirile criminale ce i ac aduc prin minciună, iar prin adulaţii şi declaraţii amoroase om, în acest decor funebru, în căsătorie pe Anne, văduva prinţului Eduard, o altă victimă a sa, în timp ce aceasta urma convoiul socrului ei, până când o înduplecă, transformându-i dispreţul şi blestemele, în accepţiune a mariajului, încât se întreabă: „A fost vreodată-n lume vreo femeie

Peţită astfel? Astfel cucerită?”, oferind, în acelaşi timp, şi o transformare a evaluării propriei persoane, fiind convins că: „M-am înşelat mereu asupra mea”. Ca urmare, ia măsuri să-şi corecteze diformităţile trupeşti cu ajutorul croitorului. În discuţia cu Margaret îşi aduc învinuiri şi insulte. Margaret îl sfătuieşte pe Buckingham: „să nu-l crezi pe acest câine / Când mângâie, să ştii că vrea să muşte, / Când te-a muşcat, veninu-i te ucide”, perfidie pe care şi-o recunoaşte cu cinism: „Eu muşc şi ţip primul; eu urzesc/ Urâte fapte, dar le pun în seama/ Nevinovaţilor” (I, 3). Ucigaşii ce-l extermină pe Clarence îi mărturisesc acestuia că Richard i-a trimis să făptuiască această crimă (I, 4). Lanţul crimelor pline de cruzime va continua. Regele Eduard, simţindu-şi sfârşitul aproape, încearcă să împace între ei pe adversarii de la curte. Richard acceptă formal înţelegerea, ascunzându-şi gândul înşelăciunii prin cuvinte de umilinţă şi mărinimie (II, 1). Ducesă de York, mama celor trei fraţi, plânge pierderea lui Clarence şi a lui Eduard, caracterizându-l pe cel de-al treilea: „Cum poate viciul chip frumos să ia, / Sub a virtuţii mască să se ascundă!” (II, 2). Richard, prin unealta sa Buckingham,

pune la cale moartea prinţului moştenitor, creând în populaţie o atmosferă de teamă şi suspiciune, după cum relatează un cetăţean:

Da, ni s-a cuibărit în inimi spaima. Cu cine stai de vorbă-i vezi în ochi

Sălăşluind doar teama şi tristeţea. (II, 3).

Ducesa de York, mama regelui Eduard la IV-lea şi a lui Richard, reflectează amar asupra situaţiei: bărbatul i-a murit pentru o coroană, iar fiii ei s-au împărţit în două tabere, ea însăşi bucurându-se de victorie sau plângându-le pieirea, fiind îngrozită că asistă din nou la ceartă dintre învingători şi la ura înspăimântătoare dintre fraţi (II, 3). Rudele Elizabethei, soţia lui Eduard al IV-lea, sunt decapitate.

Învinuieşte pe Elizabeth de vrăjitorie îndreptată împotriva sa, explicând diformităţile pe care le poartă:

„M-au însemnat prin vrăji în chipul ăsta” (III, 2). Interpretează o vorbă a lordului Hastings drept apărare a Elizabethei şi poruncește scurt să fie decapitat:

Cum? Tu apărătorul ăstei târfe, Aşa spui: „dacă”? Eşti un trădător! Să i se taie capul! (III, 4).

Mergând în Turnul Londrei spre a vedea cadavrul lui Hastings, Buckingham, înfiorat de cruzimea lui Richard, este cuprins de teamă şi bănuieli:

Hai, vino, vere; te-ai schimbat la faţă.

Şi tremuri tot… mereu pierzi şirul vorbei; O iei de la-nceput… iar te opreşti.

De parcă-ai aiura nebun de groază (III, 5), ceea ce nu-l opreşte de a fi în continuare unealta lui Richard, care-l trimite să-i defăimeze în public familia, „bastarzii” lui Eduard, tirania şi desfrâul acestuia, cerând să nu-l cruţe nici pe el însuşi, socotindu-l bastard, necruţându-şi nici mama:

Poţi s-aduci vorba de persoana mea:

Că maică-mea rămase-nsărcinată cu nesătulul Eduard tocmai când, Tatăl meu, York, era plecat în Franţa.

Şi se lupta… (III, 5), ca apoi să-i pregătească în popor o opinie favorabilă care să-l împingă spre coroană. Iniţial,

poporul ascultă în linişte, însă, chipul oamenilor este palid, pentru ca la prefăcătoria demagogică a lui Richard, ce se înfăţişează pios, cu cartea de rugăciuni în mină, meditând depărtat de cele lumeşti, acelaşi Buckingham să-l implore în numele binelui obştesc al cetăţenilor să preia grija ţării: …" ca urmaş, stăpânitor deplin/Ai drepturilor ce le-aţi moştenit" (III, 7), ceea ce după îndelungate rugăminţi acceptă, ca şi când totul ar fi împotriva dorinţei sale şi ar fi silit să primească:

Iubirea voastră merită răsplată.

Iar eu nu merit rangul ce mi-l daţi…

…O, pentru ce îmi daţi povara grijii! Nu sunt făcut să guvernez un stat, şi să fiu rege. Nu vă supăraţi.

…Vreţi să port jugul unei lumi de griji? Ei, cheamă-i dar. N-am inimă de piatră, Ci una ce se lasă-nduplecată.

Chiar împotriva conştiinţei mele (III, 7), cerând tuturor să-l apere împotriva bârfii şi învinuirilor ce i s-ar aduce, deoarece el a fost departe de gândul domniei.

Cerând lui Buckingham să ucidă pe fiul lui Eduard, singurul obstacol în calea încoronării, acesta ezită, ceea ce atrage dizgraţia acestuia, care-i devine adversar şi găseşte o altă unealtă.

James Tyrrel, care va împlini poruncile sale criminale, omorând pe cei doi fii ai lui Eduard. Richard, duce de Gloucester, este încoronat şi va fi de acum regele Richard al III-lea. Cruzimea sa nedezminţită se trezeşte din nou. Lipsit de orice afecţiune şi dirijat numai de instincte primare, fără scrupule, răspândeşte vestea că soţia sa Anne se află pe patul morţii, intenţionând să se căsătorească cu fiica lui Clarence, nepoata sa de frate:

De nu mă-nsor cu-a fratelui meu fiică, Regatul meu s-o sparge ca şi sticlă.

Să mă însor cu că, după ce fraţii îi voi ucide…

…Dar ochii mei nu pot să verse lacrimi. (IV, 2).

Aurul coroanei sale este mânjit de sângele atâtor victime, pe care mama şi Elizabeth, cumnata sa, i le impută într-un aspru rechizitoriu, de care nu se sinchiseşte, reliefându-şi cinismul patologic. Ducesă de

York, copleşită de ani şi de chinurile îndurate, îi înfăţişează portretul moral, dominat numai de trăsături psihopatologice, răsfrânte asupra tuturor şi care s-au transformat, prin decompensare, din înfăţişarea psihopatică în intensitatea psihoţică:

Din lume tu făcut-ai iadul meu! Povară grea ai fost când te-am născut; Copil fiind ai fost viclean şi rău; Şcolar turbat, sălbatic „furios; Adolescent neruşinat, zănatec;

Bărbat hain şi mândru, ipocrit.

Şi sângeros; cu-atât mai de temut.

Cu cât erai mai blând, mai liniştit, în ura ta… (IV, 4), aruncându-i în final blestemul: „Sânge ai băut/ Prin sânge vei muri. Ruşinea vieţii/ Şi-n moarte îţi urez să te urmeze” (IV, 4). În aceeaşi scenă întâlnim şi o reeditare a situaţiei similară aceleia a cuceririi Annei. De astă dată, cu insinuări şi prefăcute vorbe de iubire, invocând şi raţiuni de stat, izbuteşte să convertească pe acuzatoarea sa Elizabeth să devină mediatoarea lui pentru obţinerea dragostei fiicei ei, nepoata sa de frate, pentru a-i fi regină, convingere pe care o pecetluieşte cu dispreţul său cinic: „Nătânga, uşuratică femeie!”. În acelaşi timp, primeşte ştirea apropierii cu oaste a adversarilor săi: Buckingham.

Richmond, nepotul de fiu al lui Henric al VI-lea şi pe care porneşte a-i întâmpina. Pe câmpul de luptă, Richard îşi pierde încrederea în propriile puteri, are presentimentul prăbuşirii, al însingurării:

Nu îmi mai e gândul viu ca altă dată, şi mi-am pierdut elanul. (V, 3).

În vis apar fantomele victimelor sale, ce îi creează o stare de spaimă, imaginile onirice urmărindu-l în starea de veghe cu strigătul lor stereotip: „Mori în deznădejde!”, stare pe care exprimă în monologul (V, 3):

Să-mi daţi alt cal! Şi rănile legaţi-mi! Iisuse, fie-ţi milă! Nu!… E-un vis!

O, cuget laş, ce mult mă întristezi!…

De ce mă tem? De mine? Alt-nu-i nimeni, Richard la Richard ţine! Eu nu-s eu?

E-un ucigaş aici? Nu-i! Ba da: eu! Să fug atunci? De

mine? Am temei:

Să nu mă pedepsesc. Cum, eu pe mine? Eu însă ţin la mine, de ce-aş face-o?

Pentru că mie bine mi-am făcut? Dar nu, căci ura mea spre mine cade şi demn de ură-i tot ce-am săvârşit.

Îşi exprimă ambivalenţa psihică şi, în final, indiferenţa totală, după ce fusese străbătut discret şi de unda durerii morale pentru sperjur şi crimă:

Da, sunt un ticălos; ba mint, nu sunt. Nu te huli, dar nici să nu te minţi.

În mii de limbi vorbeşte conştiinţa, şi fiecare o poveste spune.

În oricare poveste mă condamnă…

Iar toate aceste crime vin înainte-mi, şi-mi strigă: „Vinovat! Eşti vinovat!”

Arc presentimentul pieirii având convingerea că nu-l iubeşte nimeni şi că nu-l va plânge nimeni, dând expresie unei totale anestezii psihice:

Şi de ce-ar plânge, dacă nici chiar eu, în mine, pentru mine, n-aflu milă!

Ura ce i-a invadat sufletul explodează sub forma fricii care destramă, în mărturisirea: „Rateliff, mi-e teamă!”, pe care în zadar acesta caută s-o spulbere: „Stăpâne, nu te speria de umbre!”, deoarece Richard îşi trăieşte prăbuşirea, generată de tot trecutul său criminal:

Richard:

…umbrele azi-noapte

Înfricoşat-au sufletul lui Richard Mai mult decât oştirile-narmate, în frunte cu Richmond. (V, 3).

Înainte de a porni la luptă se autoîncurajează: „Să nu ne speriem de vise rele/ Iar conştiinţa e-un cuvânt scornit/ De laşi, spre a-i ţine-n frâu pe cei mai tari”. Învins de Richmond, lupta se termină cu disperată repetare a replicii, expresie a instinctului de conservare, a egoismului său, ce îl îndeamnă să scape prin fugă: „Un cal! Un cal! Regatul meu, pe-un cal!”

Galeria eroilor shakespeareieni de vădit interes psihiatric se încheie cu prezentarea celui mai popular şi

celui mai disputat dintre aceştia: *Hamlet,* nefericitul prinţ al Danemarcei. Shakespeare a dat expresie supremă geniului său prin îmbinarea măiastră a elementelor psihologiei normale cu acelea ale psihopatologiei, dovedind o pătrundere şi o transfigurare fără seamăn, într-o operă literară, a condiţiei umane.

Principala problemă psihiatrică pe care o ridică tragedia Hamlet este aceea a precizării faptului dacă eroul titular era bolnav mintal sau simulant şi, în consecinţă, dacă ideile, sentimentele şi conduita ce decurg din acestea poartă amprenta normalităţii sau a patologicului. Se pune întrebarea dacă învinuirea de fratricid, proferată de Hamlet pe seama unchiului său se întemeiază pe o dovadă sigură, pe o mărturisire a faptului în faţa lui Hamlet sau a altor persoane şi, ca atare, dacă furnizează o justificare dorinţei sale de răzbunare sau dacă totul este o plăsmuire a minţii sale rătăcite, deoarece nicăieri în piesă nu întâlnim o confirmare directă a crimei. Regele Claudius recunoaşte faţă de propria conştiinţă fratricidul, motivat prin dorinţa de a obţine: „Coroana, măreţia şi regina” (III, 3), însă nu există niciun martor al crimei, niciun confesor. De asemenea, nu reiese clar din text complicitatea reginei (III, 3). Mă întreb, dacă Claudius s-ar fi demascat în timpul scenei picurării otrăvii în ureche, ar mai fi avut vreun sens comentariul acuzator al lui Hamlet, care se produce după această scenă şi care determină plecarea regelui? Consider acest comentariu precipitat, ca un act desperat al eroului tragediei, ce nu-şi atinsese scopul, în această încordare Claudius jucând mai tare decât actorii şi decât

Hamlet, Se iveşte şi o altă situaţie nefirească: după euforia lui Hamlet, identică aceleia din intuiţia delirantă, el nu-şi duce la capăt misiunea răzbunării şi relaţiile dintre ei, aparent, se menţin în limite protocolare. Dezvăluirile fantomei nu pot fi luate în consideraţie. Asupra veracităţii acesteia şi Hamlet are îndoială o vreme îndelungată. Comentariul de care Hamlet însoţeşte piesa e o aluzie străvezie, o acuzaţie directă şi discreditantă a regelui în faţa întregii curţi, ceea ce motivează plecarea acestuia (III,

2), prilejuind lui Hamlet replica: „Ei, cum, s-a speriat de-nchipuiri?”, ca şi afirmaţia lui Horatio că a văzut şi şi-a notat mimica regelui în timpul picurării otrăvii în urechea celui adormit (repet: regele se ridică după comentariul lui Hamlet). În sfârşit, singurele certitudini ale crimei sunt mărturisirile regelui faţă de propria conştiinţă (III, 1 şi III, 3), când apare în postură de detectiv, dorind să afle dacă iubirea este cauza zăpăcelii (the happy căuşe) nepotului, în timpul instruirii Ofeliei de către Polonius: „E vină grea să te prefaci smerit / Şi-n faptă cuvios ca să-ndulceşti/ Pe diavol chiar” – rosteşte aparte mustrări de conştiinţă: „O cât de-adevărat/ Ca biciu-mi arde vorbă lui! /… mai urât/ Ca fapta mea sub vorbele-mi viclene/ O grea povară”. Această „faptă a mea”, poate avea mai multe referiri: fie la faptul că ascultă după perdea, fie că s-a căsătorit prematur cu regina, ceea ce a atras suspiciuni din partea lui Hamlet. Putem admite chiar o referinţă la crimă. Oricum, Hamlet nu intră niciodată în posesia unei confirmări sigure, o undă de incertitudine străbătând permanent convingerea obţinută de psihodramă.

În ciuda afirmării lui Hamlet că simulează nebunia – fapt întâlnit la mulţi bolnavi psihotici care susţin că nu sunt bolnavi, ci numai se prefac – accente de sinceritate transpar din mărturisirea pe care o face lui Laertes înainte de a se duela şi care dau credit susţinerii că era un bolnav mintal:

Hamlet:

Te rog să ierţi; am fost nedrept şi rău. Te rog să ierţi, ca gentilom ce eşti.

Cu toţii cei de faţă ştiu şi-ai auzit, Bineînţeles, cât sunt de pedepsit cu trista-mi rătăcire. Fapta-aceea, Cu care firea, cinstea şi mândria, Ţi le-am aprins, a fost o nebunie… invocând iresponsabilitatea, generată de această stare:

Ai fost jignit, dar nu te-a jignit Hamlet. Când Hamlet, scos din minţi, nemaifiind El însuşi, îl jigneşte pe Laertes.

Atunci nu Hamlet face-această faptă. Dar cine-o face? O face nebunia-i, Iar Hamlet este-alături de jignit.

Sminteala e duşman bietului Hamlet. (V, 2).

Să urmărim faptele şi să încercăm a le descifra semnificaţia.

Nefericitul prinţ suportă într-un interval scurt mai multe psihotraume afective: moartea subită şi misterioasă în somn a tatălui său, căsătoria nefirească a mamei sale – faţă de care avea o afecţiune oedipiană platonică – cu noul soţ, frate al regelui decedat, la care se adaugă respingerea iubirii din partea Ofeliei. Iată suficiente şi temeinice stări psihogene ce pot fi răspunzătoare de declanşarea unei boli psihice sau de relevarea unor predispoziţii morbide latente.

Gândirea sa, dominată de afectivitate, este infiltrată de suspiciune morbidă, prin interpretări ce se consolidează în convingeri delirante, contradictorii din punct de vedere logic, printr-un mecanism halucinator şi pe care le trăieşte penibil: depresiv şi anxios, stări pe care doreşte să le lichideze prin actul răzbunării, în împlinirea căruia îşi dirijează cu oscilaţii întreaga conduită.

Dintru început, Hamlet ne este înfăţişat ca stăpânit de o depresiune, anxietate şi suspiciune mocnită, urmare a unei reacţii psihogene, generată de moartea tatălui său şi de căsătoria grabnică a mamei sale, tensiune psihică identică fazei de elaborare a ideii delirante, din care ar vrea să se elibereze prin dorinţa de a se reîntoarce la Wittenberg să studieze. În sala tronului, în faţa curtenilor, regele Claudius, între altele, le mulţumeşte pentru îndemnul lor de a se căsători cu văduva fratelui său:

…Punându-mi jalea-n cumpeni cu-ncântarea, Am luat-o de soţie; căci n-am vrut

Să punem piedici marii-nţelepciuni Pe care nesilit aţi arătat-o.

În tristele-ntâmplări, vă mulţumim. (I, 3).

După ce dă încuviinţarea lui Laertes de a pleca la studii în Franţa, se adresează lui Hamlet, care răspunde brusc, insinuant, purtând masca tristeţii:

Regele: Şi-acum, tu, vere Hamlet, dar şi fiu… Hamlet (aparte): Destul de rudă, însă ne-nrudiţi. Regele: De ce

nori negri încă te-nvestmântă?

Hamlet: De loc, my lord, mă simt chiar prea în soare.

La intervenţia reginei, care îl îndeamnă: „Alungă-aceste neguri, bune Hamlet”, argumentând raţional că moartea este ceva firesc pentru tot ceea ce trăieşte, întrebându-l: „Dacă e? De ce să-ţi pară altfel numai ţie?” Hamlet dă expresie tensiunii psihice, frământării sale interioare care este mult mai intensă decât formele de exteriorizare, respingând expresia „că i se pare” folosită de mama sa:

Hamlet:

Să-mi „pară”? Nu, e chiar aşa, nu-mi „pare”. („Seems” madam? nay, it îs; I know not „seems”).

Regele îl îndeamnă să se debaraseze de tristeţea, de durerea prea îndelungată ce depăşeşte limitele fireşti, arătând că: „E-o fire-ntoarsă de la cer, în ea / Simţiri plăpânde, spirit nesupus / Şi-o minte simplă, fără-nvăţătură”, oferindu-i dragoste paternă curată, exprimând dorinţa de a nu se mai întoarce la învăţătură la Wittenberg şi a rămâne la curte spunându-i: „Ne fii lumină a ochilor curtean / Dintii, şi văr şi drag fecior ne fii”. Hamlet nu dă niciun răspuns regelui, în schimb, acceptă rugămintea mamei sale de a rămâne la curte şi de a renunţa la Wittenberg: „Voi face tot ce-mi spuneţi, totul, doamnă”.

Solilocvarea lui Hamlet de coloratură melancolică, prin care proferează ideea zădărniciei lumii, a neantizării, simţământul disperării ce duce la nihilism, la suicid, este prilejuită de profanarea memoriei tatălui său, calificând drept incest graba mamei sale, exprimând indirect şi suspiciunea culpabilităţii unchiului său: „Aceasta nu-i a bine, nu, nu poate fi! / Te sfarmă suflet, limba-mi voi muşca!” (I, 3). Nu este exclusă ipoteza încercării lui Hamlet de a-şi îneca durerea în băutură, fapt ce se desprinde din discuţia pe care o are cu prietenul său de studii de la Wittenberg, Horatio, alter-ego-ul său raţional:

Hamlet:

Dar ce-ai venit să faci în Elsinore? Ştiinţa-aici se suge din butoi!

(We'll teach you for to drink deep ere you depart), fapt ce poate fi incriminat ca unul din factorii generatori ai stării halucinatoare, frecvent în psihiatria curentă. În continuarea discuţiei cu Horatio, unde se comentează ironic şi suspicios graba nunţii mamei sale, Hamlet, obsedat de imaginea chipului patern, îşi mărturiseşte această reprezentare:

Hamlet: Îl văd pe tata, uite-l văd acum! Horatio: O, unde-alteţă?

Hamlet: În văzul (ochiul) minţii mele (In my mind's eye Horatio) (I, 2).

O astfel de pregătire psihologică găseşte Horatio când îl vesteşte pe Hamlet despre apariţia fantomatică a tatălui său, pe care a văzut-o împreună cu Marcellus şi Bernardo. Horatio susţinea „că-i doar spaima noastră", iar după ce a zărit-o împreună cu ceilalţi o consideră: „Un fir de praf ne tulbură vederea" (lumina minţii) (A moth it îs to trouble the mind's eye) (I, 1). Din relatarea lui Horatio (I, 2) apar câteva contradicţii în descrierea fantomei şi a timpului ei de apariţie, inexactitatea informaţiilor dovedind o tulburare senzorială, o halucinaţie vizuală, transmisă şi însuşită de la unul la celălalt prin sugestie. O primă inadvertenţă este legată de timpul apariţiei fantomei: „În miezul plin, pustiu şi stins al nopţii", a stăruit: „cam cât am număra o sută" sau: „Mai mult" şi a pierit când: „cocoşul dimineţii cânta". Ori, între miezul nopţii şi mijirea zorilor este o perioadă mult mai mare decât cea menţionată, oricât de rar ar număra cineva până la o sută (2 – 3 minute) nu poate acoperi intervalul de timp de aproximativ 4 – 5 ore. O altă inadvertenţă flagrantă este cea a descrierii amănunţite a inamicii şi chipului în bezna miezului de noapte. Horatio: „Părea mai mult / Adânc mâhnit decât întărâtat", „Aprins său palid?" întreabă Hamlet, la care Horatio răspunde: „Foarte, foarte palid", iar barba îi „era ca-n viaţă-un nisip de-argint" (I, 2), ceea ce este greu de presupus, ca în bezna nopţii, chiar sub clar de lună (luminozitate în care autorii nu-şi plasează apariţiile fantomatice), să se poată distinge trăsăturile

mimice de fineţe sau culoarea, mai precis, paliditatea chipului şi a părului argintat din barbă fantomei. Horatio îl sfătuieşte pe Hamlet să nu urmeze fantoma apărută, deoarece ea ar putea să-şi ia: „Un chip năprasnic, care să vă scoată / Din recea stăpânirea-nţelepciunii, / Zvârlindu-vă-n eresuri (nebunie)?” (I, 4). (And there assume some other horrible form / Which might deprive your sovereignity of reason / And draw you into madness?). Irezistibila pornire a lui Hamlet, faţă de care este stăpânit în decursul acestei stări, proprie halucinatului, este surprinsă de Horatio, care conchide elocvent: „Eu cred că-nchipuirea-l va sminti” (I, 4) (He waxes desperate with imagination). Fantoma îi destăinuie că e duhul tatălui său osândit la purgatoriu pentru păcatele săvârşite şi că regele ce poartă acum coroana, după ce i-a corupt regina, l-a ucis turnându-i zeamă de cucută în ureche în timp ce dormea, cerându-i să-l răzbune. Episodul apariţiei şi convorbirii cu fantoma este modalitatea de expresie dramatică a stării halucinatoare vizuale şi auditive care-l 304 domină pe Hamlet, revelaţiile acesteia nefiind altceva decât relevarea propriilor sale idei delirante, a revărsării prezumţiilor sale într-o matcă, a turnării ideilor prevalente în tiparul convingerii delirante. Exclamaţia euforică a lui Hamlet, la indicarea criminalului, prin acel: „Profet ai fost, o suflete muncit!” confirmă cu prisosinţă această afirmaţie. Starea delirantă hamletiană, generată de o reprezentare mintală disimulată, se amplifică şi se consolidează prin apariţia unor tulburări ale percepţiei, halucinaţii vizuale şi auditive, mobilizând întreaga activitate, într-o conduită demascatoare şi justiţiară. Hamlet dedică totul împlinirii răzbunării, invocând în ajutor cerul, pământul şi iadul, într-un efort suprem al fiinţei sale, eventual simulând nebunia... „va trebui / Să-mi pun obray. un vechi de măscărici44 (I, 5), plângându-şi în acelaşi timp soarta şi nenorocul de a se fi născut pentru a clarifica vremurile tulburi ce şi-au ieşit din matcă.

Un al doilea episod halucinator apare în timpul convorbirii dintre Hamlet şi mama sa, după uciderea lui

Polonius (III, 4). Hamlet vorbeşte fantomei, regina stupefiată îl consideră „nebun” (Ataş, he’s mad) şi angajează acest dialog de la sine grăitor:

Regina: Cu cine stai de vorbă?

Hamlet: Cum, nu vezi?

Regina: Nimic, nimic; văd doar ce-i de văzut. Hamlet: Şi nici n-auzi nimic?

Regina: Aud ce spui!

Hamlet: Priveşte colo! Uite-l, se strecoară! E tatăl meu, în haina lui de casă!

Priveşte-l că se duce! Acum e-n prag! Regina: E goală plăsmuire-a minţii tale; Sminteala-i foarte meşteră-n aceste, Alcătuiri de fum.

O nouă psihotraumă se adaugă celor două: refuzul împărtăşirii dragostei de către Ofelia, care îi înapoiază scrisorile şi darurile, ceea ce îi agravează descumpănirea. Ofelia îi descrie înfăţişarea în timpul acestei „nebunii din dragoste44 (Mad for thy Iove), după cum îl consideră Polonius, şi din rare se desprind trăsăturile catatoniei prin tulburări vegetative: paliditate facială, descompunere a trăsăturilor feţii, dezordine vestimentară, negativism verbal, nevorbindu-i decât prin privirea scrutătoare fixată îndelung asupra chipului ei, apoi o atitudine imobilă. Când era în iatac, relatează Ofelia:

…prinţul Hamlet, descheiat la haină, Cu capul gol, ciorapii răsuciţi, Lăsându-i-se-n verigi peste călcâie, Intră la mine fără un cuvânt;

Era la chip mai alb decât cămaşa…

…M-a luat de mână şi m-a strâns puternic; Apoi retras cât braţul îi dă voie

Cu mâna stângă streaşină la frunte, Atât de-adânc mi s-a uitat în ochi.

De-am zis că vrea să-mi deseneze chipul. Târziu de tot, smucindu-mă de braţ.

Şi dând de trei sau patru ori din cap, Oftă adânc, ca din rărunchi, părând

Că-şi dă sfârşitul. Îmi dete drumu-apoi şi, capul întorcându-şi peste umăr, Porni spre uşă, necondus din

ochi.

Iar când fu-n prag, privirile-i ca focul Din nou asupra mea şi le-aţinti. (II, 1).

Regele trimite pe cei doi prieteni din copilărie, Rosenkranz şi Guildenstern, să-l cerceteze, pentru a afla ce cauză, în afara morţii tatălui său, l-a transformat încât nu mai este el însuşi: „De-un timp, nici port, nici suflet nu-i mai sunt / La fel" (II, 2). Polonius, printr-un raţionament înflorit inutil, afirmă că „Hamlet e nebun. / Nebun, cred eu; căci nu e nebunia / A fi altceva decât nebun?"

(… Your noble son îs mad.

Mad caii I it, for to define true madness, What is t but to be nothing else but mad?), susţinând că dragostea este cauză „Că prinţul Hamlet este aşa, lunatic", (The very căuşe of Hamlet's lunancy), aducându-le drept mărturie o scrisoare de dragoste exaltată a lui Hamlet către fiica sa. Şi, pentru a-l convinge pe rege, propune a-şi folosi fiica drept iscoadă, ei ascultând după perdea. Dar, în acest timp apare Hamlet, pe care Polonius îl abordează grăbit să-şi verifice convingerea. Unora din întrebări le dă răspunsuri lăturalnice, trecând brusc de la un subiect la altul. Semiologic aceste răspunsuri alături, absurde, discordanţe, fără legătură cu întrebarea, se întâlnesc în stări confuzionale, în isterie şi în schizofrenie, fiind interpretate ca un refuz al realităţii, o stare de negativism. Transcrierea unor fragmente din această convorbire poate exemplifica sindromul Ganser, al cărui conţinut apare evident în rândurile de mai jos.

Polonius: Mă mai cunoaşteţi, alteţă?

Hamlet: Prea bine; eşti un negustor de pescării. Polonius: Nu sunt, my lord.

Hamlet: Mi-ar fi plăcut să fii om atât de cinstit. Polonius: Cinstit, my lord?

Hamlet: Da, domnule; a fi cinstit cum merge astăzi lumea, înseamnă a fi cules din zece mii. Polonius: E foarte-adevărat, my lord.

Hamlet: Căci dacă soarele, acest zeu care sărută stârvuri, prăşeşte viermi într-un hoit de câine. Nu cumva ai

o fiică? Polonius: Da, am, my lord.

Hamlet: Opreşte-o să se plimbe prin soare. Zămislirea este har binecuvântat; dar, cum poate zămisli fiica dumitale, prietene, ia bine seama… (II, 2).

Polonius este deconcertat. Considerând unele răspunsuri cu tâlc, afirmă aparte: „Asta, deşi e nebunie, are-n ea şi metodă” (II, 2) (Though this be madness, yet there îs method în’t). Sindromul Ganser se repetă în discuţia cu acelaşi Polonius, care, invitându-l la regină, primeşte drept răspuns întrebarea aparent absurdă:

Hamlet: Vezi noru-acela care pare-aproape o cămilă? Polonius: Fecioară Preacurată-n adevăr, e chiar o cămilă! Hamlet: Mi se pare că mai curând e ca o nevăstuică!

Polonius: Spinarea-i ca de nevăstuică. Hamlet: Sau ca de balenă?

Polonius: Nici vorbă, de balenă. (III, 2).

Este năpădit din nou de depresiune, manifestă un total indiferentism faţă de tot ceea ce îl înconjoară, face elogiul şi apoi condamnarea condiţiei umane, apărând mizantrop şi misogin, stare ce se schimbă brusc în euforie la ştirea sosirii actorilor, întrevăzând posibilitatea de a demasca, prin intermediul jocului acestora „infamia” regelui şi de a se elibera de remuşcarea că nu trece la răzbunare, ci îşi varsă focul mimai în vorbe. Va pune pe actori să joace în faţa unchiului o piesă care să reproducă felul cum i-a fost ucis tatăl, el pândind şi privind să-i pătrundă în suflet, iar dacă va tresări va şti ce are de făcut.

Convingerea formată de mărturiile fantomei a mai slăbit pe parcurs, fiind plin de teamă, deoarece: „Stafia

Se poate să fi fost doar Necuratul care… ştiu **eu,** /În istovirea şi-n tristeţea mea / De n-a vrut el să-ncerce cu vedenii / Să-mi pună viaţa sub osânda? Dar / Am alt temei mai sigur: piesa-i laţ / în care pot pe rege să-l înhaţ”. (IT, 2). De aici, inacţiunea, ezitarea de a trece la fapt, la demascarea directă şi la răzbunare, evoluţia aceasta sinuoasă exprimând ambivalenţă, disociaţie, clarobscur ideator, afectiv şi conativ.

Monologul tragediei existenţei umane, în care

găseşte drept soluţie fie acceptarea vieţii aşa cum este, ceea ce denotă frică de necunoscut şi laşitate, generând nemulţumire, tristeţe şi disperare, fie suicidul. Aceste modalităţi pesimiste apar oarecum gratuite în structura unui personaj angajat în rezolvarea propriilor conflicte. Ele îşi au rost în măsura în care sunt un element necesar în împlinirea conturului morbidităţii personajului. În acest sens pot fi interpretate şi alte manifestări discordante ale personajului, cum ar fi retractarea violentă a sentimentelor faţă de Ofelia, pentru ca la spectacolul actorilor să se apropie de ea şi să aibă un comportament vulgar şi aluzii erotice, obscene sau totala indiferenţă manifestată după uciderea lui Polonius, comportându-se ca şi când nu s-ar fi întâmplat nimic, sau comportamentul bizar la mormântul Ofeliei, precum şi în alte situaţii. Elocventă este nehotărârea lui Hamlet de a ucide pe rege, după ce a avut „certitudinea” dedusă din comportamentul regelui la reprezentarea piesei şi la comentariul său, motivând că se află în rugăciune. Recunoaşterea crimei de către Claudius, faţă de propria sa conştiinţă, fără niciun martor, fără niciun complice, fără o confirmare directă a suspiciunilor lui Hamlet, rămâne pentru acesta din urmă o convingere personală, ce evoluează sub zodia psihopatologiei, chiar dacă ea confirmă un adevăr neîmpărtăşit.

Hamlet ne este prezentat sub forma unei tragedii a rătăcirii minţii, a tabloului schizofreniei paranoide, sub forma delirului cu temă de suspiciune, hrănit de halucinaţii vizuale şi auditive, oare nu sunt altceva decât expresia propriei trăiri psihice, cu acţiune oscilantă de răzbunare asupra criminalului, ce nu s-a dezvăluit direct niciodată şi care nu se împlineşte decât accidental, ca o impulsiune la o situaţie de moment.

Cauze ale tulburării minţii

Rodim doar buruieni atunci când mintea

Ne zace-n trândăvie şi uitare. Antoniu şi Cleopatra, I, 2.

Creierul meu e soţul minţii mele şi pot s-o dovedesc, el este tatăl şi amândoi îmi puiesc odrasle

De gânduri care-mi populează lumea, Această mică lume răsculată.

Că nu-i vreun gând cu altul să se-mpace!

Richard al II-lea, V, 5.

Noţiuni ca „nebun11 (mad) şi „nebunie11 (madness) se defini se limpede în dramaturgia lui Shakespeare. Conţinutul lor este identic aceluia din zilele noastre. Ele se aplică unor manifestări ca: idei fixe, vorbire incoerentă, veselie sau tristeţe permanente, crize coleroase, stări halucinatoare etc. Una dintre eroine consideră totuna dacă nebunia este veselă sau tristă, iar nebunul regelui Lear, vizând aceleaşi forme de înfăţişare a nebuniei, vorbeşte despre un nebun dulce şi un nebun amar. Adept convins al învăţăturii hipocratice, Shakespeare precizează în *Regele Ioan* creierul „lăcaş fraged al sufletului", nebunia fiind o rătăcire a gândirii, deci expresie a suferinţei creierului, ceea ce-l face pe părintele Topaz, alias Bufonul, să exclame în timpul confesiunii lui Malvolio, denumind precis lăcaşul nebuniei: „De acum încolo nu-l mai cred pe nimeni nebun până nu-i văd creierii cu ochii mei" (I'll ne ei believe a madman till I see hâş brains) (A *douăsprezecea noapte,* IV, 2). Aşadar, oricare ar fi cauzele ce provoacă nebunia, acestea interesează creierul.

Între cauzele fireşti: ereditare, infecţioase, toxice, prin tulburări de nutriţie, Shakespeare pune în seama celor mai mulţi dintre eroii săi cu manifestări psihopatologice, cauze psihice. Nu neglijează nici influenţa astrală, ironizând cauzele supranaturale că posesiunea demonică.

Ereditatea psihopatologică a fost amintită în *Antoniu şi Cleopatra* (I, 4), când Lepidus încearcă a diminua vinovăţia lui Antoniu faţă de Iuliu Cezar, susţinând că mai degrabă a moştenit defectele sale (hâş faults) decât le-a dobândit (hereditary / Rother than purchas'd) şi în *Coriolan* (I, 3), când Volumnia enumeră trăsăturile psihice ce alcătuiesc fondul paranoiac al lui Coriolan, susţinând că le-a moştenit de la ea şi le-a transmis şi fiului său, Marcius. Cea mai precisă afirmaţie în acest sens îi aparţine lordului

Sandys, care, la serbarea cardinalului, se aşază între două doamne, scuzându-şi anticipat manifestările ieşite din comun, faţă de una dintre acestea, Anne Bullen, viitoarea regină, pe care o sărută:

Dacă-oi bate câmpii.

Să mă iertaţi: îl moştenesc pe tata.

Anne:

Era nebun? (Was he mad, sir?)

Sandys:

Nebun în toată legea, (O, very mad, exceeding mad, în Iove too…)

Şi-n dragoste la fel: dar nu muşca, Ci-ntr-o clipă săruta o sută.

Ca mine-acum.

Henric al VIII-lea, I, 4.

Dintre *cauzele infecţioase* generatoare de tulburări psihice Shakespeare a insistat asupra *sifilisului.*

Dacă doi dintre eroii săi, *Jack Cade* şi *Timon din Atena,* sunt constituiţi pe scheletul manifestărilor întâlnite în meningoencefalita luetică (paralizia generală), numai despre ultimul se poate afirma că dramaturgul l-a prezentat ca o victimă a acestei infecţii. Şi aceasta indirect, prin episoadele care n-ar avea nicio raţiune dacă nu ar fi o aluzie la eroul titular sau la una din preocupările exprimate de acesta. În dispută dintre Nebun şi slujitorii creditorilor, acesta, întrebat: „Ce mai face stăpână dumitale?", le răspunde în batjocură că stă gata să opărească „cocoşei" ca de-alde ei, dorindu-le să-i vadă în Corinth (oraş ce era reputat prin viaţa sa de desfrâu) (II, 1), dar mai ales în înfruntarea de către Timon a celor două curtezane, Phrinia şi Timandra, ce începe cu „Însămânţaţi bolile în măduva oaselor omului" (IV, 3) (Consumptions sow / În holow bones of man!!…), descriind în continuare simptomele diferitelor faze ale sifilisului. *Cauzele toxice exogene* au un loc important în explicarea stărilor de nebunie pasageră sau exitală. Menţiunea cea mai 312 frecventă o au alcoolul şi substanţele extrase din vegetale.

Accesul mizantropic al lui Timon se amplifică

răsfrângându-se asupra întregii firi, asupra animalelor şi vegetalelor, a căror pieire o doreşte. Cu acest prilej, blestemul său se îndreaptă asupra viţei de vie, ale cărei frunze şi iarbă să se usuce, căci din ea „... omul nemulţumitor / îşi gată feluri grase şi răchie / Ce mintea lui curată o-mbâcsesc / Şi-o văduvesc de judecată" (IV, 3), indicând locul şi mecanismul de acţiune al alcoolului. În petrecerea luxuriantă de pe vasul lui Pompeius, unde cei mai mulţi dintre participanţi au trecut de pragul toleranţei la băutură: Pompeius, Enobarbus, Lepidus, Antoniu, acesta din urmă îndemnându-i să bea, singur Iuliu Cezar refuză, preferând un post de patru zile decât să bea atâta, indicând locul de acţiune a băuturii: „E muncă anevoie pentru mine / Să-mi spăl creierul cu băutură *J* şi să-l murdăresc mereu mai tare" *(Antoniu şi Cleopatra,* II, 7). Cassio, locotenentul lui *Othello,* localizează tot creierul ca organ asupra căruia acţionează alcoolul, meteahnă care-l face nenorocit, recunoscând că

„Am un creier nenorocit şi slab la băutură" (I have very poor and unhappy brains for drinking) (II, 3). Pentru unii băutura are un efect euforizant, altora le declanşează impulsiuni necontrolate, violente, degradare, moarte. Archidamus *(Poveste de iarnă,* I, 1) va specula în vizita ce li se va întoarce ca prin

„Băuturi ameţitoare" (sleepy drinks) simţul critic al oaspeţilor să fie mai puţin ascuţit, ca să nu-şi dea seama de lipsurile pe care le au. Prinţul Henric *(Henric al IV-lea,* p.a. II-a, IV, 3) soarbe curaj şi vitejie din pahar, iar Lordul Sandys înveseleşte cu ajutorul cupelor de vin şi le face vorbăreţe pe tristele şi tăcutele doamne invitate de cardinalul Wolsey *(Henric al VIII-lea,* I, 4).

Sir Toby Belch *(A douăsprezecea noapte)* este permanent bine dispus şi pus pe farse fiind sub inspiraţia şi protecţia lui llachus. Alţii care au câte o infirmitate au neplăceri, cum se întâmpla lui Cassio, ce face *crize de beţie patologică,* sau lui Benvolio, ce devine cverulent şi loveşte cu spada când a trecut măsura *(Romeo şi Julieta,* III, 1). Pivnicerul Stephano, împreună cu măscăricul

Trinculo îl batjocoresc pe hidosul Caliban, care se declară sluga lui Stephano. În mărturisirea lui intervine Ariel, duhul, ce-l face mincinos. Stephano îl loveşte pe Trinculo, crezând că acesta a vorbit. Acesta apărându-se pune totul pe seama plăsmuirilor băuturii, a halucinaţiilor alcoolice: „Nu ţi-am spus că minţi. Ţi-ai pierdut şi mintea şi auzul... Ia uite ce face băutura din om" (*Furtuna,* ITT, 2), pentru ca, în altă scenă, Ariel să-i descrie în plină 313 halucinoză alcoolică: „... aprinşi de vin şi bătăioşi, / Loveau în vânt, fiindcă le bătea / În faţă, şi-n pământ căci pasămite, / Le săruta călcâiele" (IV, 1). La sfârşitul actului au halucinaţii terifiante (sunt puşi pe fugă de spirite cu chip de câini). În sfârşit, tributul cel mai scump îl plăteşte băuturii sir Falstaff, care, cu frisoane, crize convulsive, delir oniroid se stinge în delirium tremens, pe culcuşul oferit de hangiţă (*Henric al V-lea,* II, 2).

Substanţele toxice extrase din vegetale sub diferite forme şi ingerate ca atare sau în diferite băuturi pot provoca tulburări psihice dintre cele mai bizare. Ele produc suspendarea pasageră a conştiinţei şi realizează un somn prelungit până la stări *cataleptice,* considerate moarte naturală, sau stări halucinatoare şi deliriogene, ca nişte adevărate substanţe disleptice. Întâlnim câteva din aceste substanţe cu denumirea lor populară. Ele realizează stări psihotice pasagere. Iată câteva dintre acestea:

Mătrăguna (Atropa Belladonna) este menţionată de Julieta în solilocvarea anxietăţii pe care i-ar provoca-o trezirea în duhoarea şi zgomotul cavoului asemănător cu: „Mirosul greu şi scrâşnetul asemeni / Cu-al mătrăgunei smulse din pământ", ce înnebuneşte muritorii pe care îi atinge (That living mortals hearing them run mad) (*Romeo şi Julieta,* IV, 4). Ducele din *Comedia erorilor* (V, 1), în faţa căruia au venit spre rezolvare toate încurcăturile provenite din asemănarea celor două perechi de gemeni, evocă pe vrăjitoarea Circe, cunoscută în mitologia elenă, că a transformat în porci pe toţi însoţitorii lui Ulise, cu ajutorul unui amestec de droguri, şi din a cărei cupă au băut cu toţii, încât sunt toţi „zăpăciţi sau de-a dreptul nebuni" (I

tink you are all mated or stark mad). Foarte probabil că din acest amestec nu a lipsit mătrăguna. Oberon, în *Visul unei nopţi de vară* (II, 1), vorbeşte despre floarea dragostei: năvalnicul, cu putere magică în mitologia populară: el face să năvălească peţitorii. Poate fi uşor identificată după descriere cu *ferigă* (Scolopendrium vulgare). Sucul ei picurat pe ochii închişi de somn ar produce la bărbaţi sau femei o dragoste subită pentru prima făptură ce le iese în cale, stare din care şi-ar putea veni în fire cu o altă plantă (another herb). Oricum, Shakespeare a intuit puterea halucinogenă şi deliriogenă a acelor droguri vegetale denumite azi disleptice, ca şi antidotul acestora.

Banquo, însoţitorul lui Macbeth, în timpul accesului delirant-halucinator, întreabă la un moment dat dacă nu cumva judecata lor este prizonieră, victima vreunei rădăcini ce provoacă nebunia (the insane root) (*Macbeth,* I, 3), adică „herba insana" a latinilor, identificată a fi Hyosciamus Niger, numită în folclorul românesc *nebunariţă,* după efectele sale psihodisleptice.

Imogena, fiica regelui *Cymbeline,* trezindu-se din somnul medicamentos, îl acuză pe credinciosul Pisanio întrebând dacă „Leacul pe care mi l-a dat, pretinzându-l ca preţios / Şi cordial pentru mine, nu l-am aflat / Ucigător pentru simţurile mele?" (IV, 2). Faţă de această învinuire de otrăvire ce i s-a adus, este reabilitat de mărturisirea doctorului Cornelius, care, suspicionând-o pe regină de intenţia folosirii în scopuri criminale a otrăvurilor pe care i le cerea pentru câini şi pisici, declară că a pregătit o licoare inofensivă „în stare, vreme nu prea-ndelungată, / Puterea vieţii s-o oprească" (V, 5), în locul unei otrăvi minerale mortale (For you a mortal mineral) (V, 5), destinată regelui şi care ar fi acţionat lent dar sigur.

Cu siguranţă că licoarea doctorului Cornelius este identică aceleia pe care călugărul franciscan Lorenzo a dat-o Julietei pentru a o scăpa de păcatul bigamiei, prin impunerea căsătoriei cu Paris. Lorenzo îi dă o sticluţă cu o licoare distilată de el însuşi din ierburi, descriind moartea

aparentă: o stare lipotimică, din care îşi va reveni peste patruzeci şi două de ceasuri (*Romeo şi Julieta,* IV, 1). Fratele Lorenzo (II, 3) culege ierburile de leac în zori de zi (ierburi veninoase şi flori cu sucuri preţioase), relatând asupra efectului dublu pe care îl are o floare în potirul ei: „forţa de a otrăvi şi puterea de a vindeca" (Poison hath residence, and medicine power).

În *Regele Ioan* (V, 6, 7) o otravă dată de un călugăr în băutură, din care acesta a gustat mai înainte, după cum era obiceiul vremii, produce regelui o stare de confuzie mintală agitată, cu halucinaţii, considerându-i tot sângele cuprins de putreziciune, după cum îl descrie Prinţul Henric, stare urmată de un interval lucid, cu febră, ce-l îndeamnă să solicite răcoarea reconfortantă.

Cauzele organice ale tulburărilor minţii sunt variate, îndeosebi prin mecanismul lor de acţiune reflectat în tulburări ale funcţiei creierului. Menenius specula diplomatic concordanţa dintre o bună dispoziţie şi saţietate şi dintre indiferenţă şi foame, afirmând că înainte de masă: „Stomacu-i gol şi sângele rece / Când nu ştim nici să dăm nici să iertăm.

Dar când prin vine sângele pulsează / De vin şi de mâncare încălzit, / Se moaie inima, nu-i ca în post" (*Coriolan,* V, 1).

Involuţia senilă cu tulburări evidente de metabolism, ce modifică reactivitatea organismului în general şi a creierului în special, este evidenţiată de unul dintre ostaşii volsci la Menenius, pe care-l consideră flecar, ramolit, slab de minte, prăbuşit de podagră (or with the palsied intercession of such a decay'd dotant aş you seem to be), (*Coriolan,* V, 2). Acelaşi fapt este relatat de *Hamlet* (II, 2), vizând pe interlocutorul său neavenit, Polonius, care, întrebându-l despre ce citeşte, primeşte răspunsul sub forma descrierii fenomenelor de involuţie fizică şi psihică a senilităţii, bătrânii fiind „foarte săraci cu duhul şi pe deasupra cu coapsele vlăguite".

Deşi Kent consideră cauza ce a zdruncinat mintea regelui său drept psihică – deznădejdea ce i-a răpit liniştea

(III, 6) – regele Lear relatează despre dependenţa psihosomatică, suferinţa psihică fiind impusă de cea corporală: „Pe trupul nostru nu suntem stăpâni / Natura crudă ne sileşte mintea / Să sufere cu trupul" (II, 4) (we are not ourselves / When nature, being oppress'd, commands the mind / To sufăr with the body). La revederea Cordeliei îşi descrie simptomele involuţiei senile, bătrân de optzeci de ani, slab la minte, dezorientat, dismnezic (IY, 7).

În blestemul regelui Cymbeline asupra fiicei sale Imogena se întrevede o altă modalitate etiopatogenică a tulburărilor minţii: *hipoxia cerebrală prin hemoragie lentă:* „Aş vrea / S-o văd sleită, pierzând un strop de sânge / în fiecare zi, şi să moară, bătrâna, în chinurile / Acestei nebunii!" (I, 1).

Stările fiziologice critice, pubertatea fetelor şi a *băieţilor,* pot fi răspunzătoare de tulburări comportamentale pasagere, după cum mărturiseşte Păstorul la găsirea Perditei, dorind ca între zece şi douăzeci şi trei de ani tineretul să doarmă un somn neîntrerupt (*Poveste de iarnă,* III, 3). Impulsiunile erotice ale lui Mamilius sunt urmate de o comportare paradoxală. Datorită stărilor conflictuale familiale are o reacţie depresivă ce-l duce la sinucidere.

Menţionăm bizara explicaţie cauzală prin care sir Andrew (A *douăsprezecea noapte,* I, 3) îşi motivează lipsa de minte, considerând-o ca o urmare a consumului exagerat de carne de vită: „şi bănuiesc că asta cauzează la minte". O altă explicaţie cauzală este găsită în *factorii naturali.* Benvolio caută să evite întâlnirea cu duşmanii, deoarece *căldura torpidă* a zilei are un efect excitant şi iritant asupra psihicului său: „Aceste zile călduroase înfierbântă sângele 316 nebun" (For now these hoţ days in the blood stirring) (*Romeo şi Julieta,* III, 1). Întunecimea nopţii şi, îndeosebi, miezul nopţii sunt generatoare de teamă, o furtună dezlănţuită în acest timp favorizează apariţia halucinaţiilor. Într-un asemenea decor sinistru de noapte mărturiseşte Cinna: „Câţiva din noi viziuni avură

stranii (*Iuliu Cezar,* I, 3) şi rătăceşte regele Lear sporindu-i-se destrămarea agitată a minţii sau îşi prospectează Hamlet o cruntă răzbunare, căci în miez de noapte, după mentalitatea primitivă, îmbâcsită de superstiţii ancestrale, se fac vrăji, mormintele se deschid în cimitire, iadul îşi răspândeşte duhurile. Miezul nopţii din mijlocul verii poate fi, invers, un decor feeric în care apar zâne şi spiriduşi, zeităţi şi oameni ce se derulează în fantastice imagini onirice, ţesute şi destrămate de un spirit că Puck (*Visul unei nopţi de vară)* sau ca Ariel *(Furtuna),* ce ne introduc în supranaturalul magic.

Fenomene naturale: eclipsele de lună şi de soare, ca acelea survenite în anul 1605, au un puternic răsunet în mentalitatea comună, ce le atribuie influenţe malefice asupra vieţii şi sănătăţii oamenilor, fiind incriminate în apariţia dezordinilor mintale, apărând ca o reflectare a dezordinii macrocosmoşului în microcosmosul uman. „Eclipsele de soare şi de lună din ultima vreme nu ne prevestesc nimic bun. Cu toate că ştiinţa naturii le explică în fel şi chip, firea însăşi e vătămată de efectele lor dăunătoare”... perorează Gloucester convingător, în timp ce fiul său natural, Edmund, are păreri contrare, ironizând astrologia şi influenţele ei nefaste asupra psihicului uman: „Prostia lumii n-are margini... ne apucăm să învinuim de nenorocirile noastre, luna şi stelele, ca şi cum ele ne-ar sili să fim netrebnici” (*Regele Lear,* I, 2).

Othello, după uxoricid, confuz, amnezic, uimit, ca într-o stare secundă de acces comiţial, aruncă vina pentru crimele ce se comit, implicit pentru cea făptuită de ei însuşi, pe seama influenţei nefaste a lunii:

De vâna-i numai luna. Ea s-apropie, Mai mult ca niciodată de pământ, Scoţând pe om din minţi. (V, 2).

Depunând mărturie, la cererea lui Othello, asupra scandalului provocat de Cassio, care l-a rănit pe Montano, Iago motivează scandalul, aruncând totul pe seama influenţei unei planete care a avut influenţă nefastă asupra lor (II, 3). Înainte de a muri, Enobarbus invocă luna pe care o denumeşte „doamnă a melancoliei” (*Antoniu şi*

Cleopatra, IV, 7).

În afara explicaţiei cauzale prin *intervenţia astrală,* concepţia dominantă în etiologia bolilor mintale a constituit-o, timp îndelungat, *demonopatia,* cu cele două aspecte ale sale: posesiunea, adică ideea pătrunderii demonului în corp, acţionând din interior, şi obsesia, adică acţiunea din afară a demonului.

Explicaţia magică a mentalităţii primitive, după care bolile mintale sunt datorate instalării unui spirit rău într-o persoană care trebuie să expieze pedeapsa divină, a trecut în credinţele mistico-religioase pe care s-a fondat creştinismul. Dominând autoritar şi dogmatic evul mediu, creştinismul a oficializat concepţia demonopată în bolile mintale şi a instituit măsuri de tratament prin exorcisme, procesiuni, post, legare, până la arderea pe rug a posedaţilor. Spirit clarvăzător, Shakespeare a utilizat această explicaţie supranaturală la eroii săi demonizaţi, în mod satiric, ironizând-o şi contribuind astfel la discreditarea ei.

Astfel, de numele nebunului este legat cel al diavolului. Nebunul vede diavoli mai mulţi decât sunt în rai (*Visul unei nopţi de vară,* V, 1). În timpul declaraţiilor amoroase ale lui Malvolio către stăpâna sa Olivia, sir Toby crede că „toate lighioanele iadului s-au grămădit în el să-l ia în veşnică posesiune”, iar la replica de izgonire a lui Malvolio, Maria exclamă: „ăsta-i dracul din el care vorbeşte aşa”, iar sir Toby îl încurajează: „Ţine piept, bărbăteşte, lighioanei, omule; nu te lăsa răpus de cel viclean, care e cel mai mare duşman al omenirii”, hotărând să-l închidă într-un loc întunecos (III, 4), deoarece îl socoteau posedat de diavol.

Hamlet, în ezitarea de a lua o hotărâre, se îndoieşte asupra veracităţii fantomei, luând-o drept un chip al diavolului venit să-l amăgească: „Stafia / Se poate să fi fost doar Necuratul / Şi Necuratul întotdeauna poate / Să-şi dea un chip aromitor; ştiu eu / în istovirea şi-n tristeţea mea, / De n-a vrut să mă-ncerce cu vedenii” (II, 2). Edgar, ce simulează nebunia, apare ca influenţat din afară în

comportamentul său de diavol: „Mă muşcă Aghiuţă de spate. Mă cheamă Aghiuţă cu viers de privighetoare” (*Regele Lear,* III, 5).

În *Comedia Erorilor,* Antipholus şi Dromio din Efes, deveniţi agitaţi, chiar violenţi în urma încurcăturii provocată de asemănarea cu omologii lor gemeni, sunt văzuţi de Pinch, vraci de nebuni, care le stabileşte diagnosticul de posedaţi, indicându-le şi tratamentul ce se recomanda pentru aceştia:

Şi-n slugă şi-n stăpân intrat-a dracul. Văd asta din paloarea lor mortală.

Ar trebui legaţi şi puşi la beci.

…Chemaţi mulţi oameni: are drac puternic (IV, 4).

Owen Glendower îşi întemeiază credinţa în invincibilitate pe temeiul apariţiei unor semne cereşti, care au prezidat la naşterea sa, având prin aceasta şi dominare asupra satanei: „cerul era plin de clăi de foc / Şi de făclii”, „pământul s-a cutremurat” şi „Fugeau din munte ţapii şi cirezi / Mugeau năuce-n câmpul plin de spaime”, ştiind să cheme… şi duhuri din genuni” şi putând… „să te-nvăţ să porunceşti, măi vere / Satanei” *(Henric al IV-lea,* p. I, III, 1). Archibald, conte de Douglas, din aceeaşi piesă istorică, îşi motivează curajul prin forţa magică a descântecului, care l-ar feri de moarte… „eu nu mă tem copile / Sunt descântat de şase luni de zile” (IV, 1).

Shakespeare, cu intuiţie psihiatrică extraordinară, a explicat cele mai multe din tulburările minţii ce caracterizează numeroşi eroi ai dramaturgiei sale prin *cauze de natură psihică.* Dat fiind faptul că în toate cazurile descrise s-a insistat şi asupra cauzei, sarcina este mult uşurată, îngăduind numai o înşirare enunţiativă.

Toate stările nevrotice sunt reacţii de aspect depresiv şi anxios la psihotraume emotive diverse.

Condiţiile de mediu familial şi social nefavorabile relevă trăsăturile morbide potenţiale ale psihopaţilor, sau declanşează accesul la psihotici. I’sihotrauma agravează şi dă o anumită coloratură tulburărilor psihice din cadrul unor afecţiuni organice cerebrale. În psihodrama fortuită,

în al cărui centru este plasat Malvolio „îmbolnăvit de el însuşi" prin cuvintele ce le-a citit în scrisoarea plastografă a Mariei, autorii vor să ducă farsa până la capăt ca să-l scrântească definitiv, închizându-l într-o magazie, unde urmează să-l judece, Mariei atribuindu-i-se calitatea de „doctor de nebuni". În cazul lui Malvolio este o agravare a debilităţii sale mintale prin forţa sugestivă a cuvintelor scrise şi apoi a celor rostite (*A douăsprezecea noapte,* III, 4). Constance, mama lui Arthur, îşi îndeamnă fiul să înfrunte pe *lu' gele Ioan:* „Toarnă-i venin cu vorba ta" (III, 1). Calomnia at inge un grad superior în firul intrigii ţesut de Iago: „Otrava mea (vorba)

I-a şi schimbat pe maur, / Căci gândul rău e-n sine un venin"...(*Othello,* III, 3), iar Benedik relatează despre domnişoara Beatrice pe care o iubeşte, că „Fiecare cuvânt al ci e un pumnal care înjunghie" (*Mult zgomot pentru nimic,* II, 1). Vorbele încărcate de veninul calomniei, ca şi falsele mărturii ale lui Iachimo, sunt generatoare ale delirului de gelozie ce a invadat mintea lui Postumus Leonatus (*Cymbeline).* 319

O exagerare a emoţiilor şi sentimentelor e considerată una din cauzele ce pot explica multe din manifestările psihopatologice. Un *şoc emotiv* este răspunzător de crizele de epilepsie ale lui Othello, ce pot fi considerate afectogene (IV, 1).

Stările pasionale caracteristice îndrăgostiţilor din teatrul shakespeareian, a căror sursă o generează forţa instinctului de reproducere, explică cu suficienţă manifestările nevrotice ale multor personaje şi constituie intriga multor comedii, drame şi tragedii. Rozalinda (*Cum vă place,* III, 2) identifică dragostea cu nebunia adevărată (Love îs merely a madness), recomandând îndrăgostiţilor nici mai mult nici mai puţin decât un tratament asemănător cu al nebunilor: închidere în chilii şi bătaie cu biciul. Dacă amorul este firesc să fie, ca şi în concepţia platonică, o stare de pierdere a raţiunii, atunci dragostea neîmpărtăşită sau neîmplinită duce la o şi mai intensă tulburare a minţii. Aşa se întâmpla cu Romeo şi Julieta,

care nu-şi pot împlini iubirea ca urmare a urii dintre familiile lor, ambii trecând prin stări depresive şi anxioase.

Dragostea neîmpărtăşită de Olivia este vinovată de melancolia lui Orsino, ducele Iliriei, ca şi de anxietatea Violei îndrăgostită de duce, din *A douăsprezecea noapte.* Capriciile Cressidei, instabilitatea sentimentelor ei faţă de Troilus, care o iubeşte nespus, îi provoacă acestuia: chinuitoare speranţe, bănuieli, gelozie, până ajunge să-şi iasă din minţi (*Troilus şi Cressida,* V, 2). Cauza declanşatoare a psihozei Ofeliei apare dublă: moartea tatălui şi pierderea dragostei lui Hamlet. Antoniu ne apare ca robit de iubirea Cleopatrei, ale cărei farmece îl zăpăcesc încât îşi neglijează toate obligaţiile în conducerea imperiului. Exemplificările ar putea continua.

Exagerarea pasională a iubirii, devierea acesteia explică îndeajuns, psihogen, *bufeele delirante pe tema geloziei,* constituind întreaga tramă a unora dintre piesele în care evoluează personaje ca Ford, Posthumus Leonatus, Leontes, Othello, victime ale unor intrigi şi calomnii odioase, incriminate ca decisive etiologic.

Stările conflictuale familiale recepţionate de sensibilitatea vârstei critice, a pubertăţii, dau naştere unei reacţii melancolice suicidare, ca în cazul lui Mamilius (*Poveste de iarnă*). *Un climat nefavorabil în familie:* cicăleala şi dojenele clipă de clipă, la masă, în pat, în casă, ale Adrianei i-au provocat lui Antipholus din Efes, soţul ei, nelinişte, insomnie, o permanentă tensiune psihică, identificate cu nebunia: 320

„Căci fierbinţeala ce-i decât sminteală?” (*Comedia Erorilor,* V, 1).

Ameninţarea vieţii în cazul lui Pericles din Tyr, *pierderea unei situaţii,* a *favorurilor şi averii,* ca în cazul Katharinei şi în acela al cardinalului Wolsey din *Henric. al VIII-lea, pierderea rangului şi puterii reginei* odată cu cele ale soţului ei, Itichard al II-lea, ca şi luptă pentru dominaţie dintre mamă regelui Ioan şi Constance, cumnata acesteia, sunt câteva dintre cauzele psihice răspunzătoare de tensiune psihică, anxietate, depresie şi intensă

nervozitate. La acestea se pot adăuga: dorinţa de mărire şi dobândire a puterii prin orice mijloace, ea şi abuzul în exercitarea ei, întâlnite la unele personaje: Coriolan, Richard al III-lea şi Angelo, constituind resortul unor manifestări şi al unui comportament psihopatologic. De asemenea, *conflictele dintre părinţi şi copii,* neascultarea sau nerecunoştinţa acestora, învinuiri şi pedepse nedrepte, produc aceleaşi stări timice de coloratură depresivă şi anxioasă, ca în cazul regelui Henric al Mea, chinuit de viaţa de petreceri şi în compania unor indivizi rău famaţi a prinţului moştenitor Henric, ca în situaţia lui Shylock, căruia Jessica nu-i dă ascultare, aceea a regelui Lear şi aceea a lui Gloucester, ambii repudiindu-şi copiii cei mai buni şi înşelaţi în bună lor credinţă de cei răi, sau, în situaţia tragică a Hermionei (*Poveste de iarnă).*

Pierderea unor fiinţe dragi: copii, soţ sau părinţi, antrenează reacţii de mare intensitate psihiatrică şi dramatică. Este cazul reginei Constance, al cărei fiu, Arthur, este omorât *(Regele Ioan),* al Hermionei, al cărei fiu, Mamilius, se sinucide şi n cărei fiică, Perdita, îi este îndepărtată de la naştere, al reginei din *Cymbeline* la aflarea morţii fiului ei Cloten, al Margaretei la căderea în luptă a lui Eduard, prinţ moştenitor şi fiul ci, al lui Titus Andronicus în episodul uciderii crunte**îi** copiilor săi, al lui Hamlet la moartea misterioasă a tatălui năii şi la căsătoria grabnică a mamei sale cu ucigaşul de frate, Claudius.

O altă psihotraumă, ce are drept urmare o reacţie complexă în care se amalgamează o tristeţe sfâşietoare cu dorinţa reîntoarcerii în locurile şi între oamenii de care este legat, o constituie *surghiunul.* O asemenea suferinţă îi chinuie pe Hiirghiuniţii Norffolk, care o consideră „năprasnică pedeapsă" laolaltă cu neputinţa de a rosti în limba ţării sale şi Bolinghroke, ce pleacă cu inima întristată, evocarea stării de bine acventuând răul în care se află (*Richard al II-lea,* I, 3). Romeo califică surghiunul, care îl îndepărtează de aleasa inimii sale, drept un chin sufletesc „mai fioros ca moartea" (*Romeo şi Julieta,* III, 3). Posthumus Leonatus din *Cymbeline* este într-o situaţie

similară celei a nefericitului îndrăgostit, Romeo.

Durerea morală, chinurile conştiinţei, după o faptă infamantă, criminală, cel mai adesea, este izvorul depresiunii, anxietăţii, insomniei.

Uzurpatorii lui Prospero, ajunşi pe insulă unde îşi găsise un adăpost cel alungat, reamintindu-şi faptele mârşave din trecut, sunt chinuiţi de propriul cuget:

Tustrei sunt scoşi din minţi: păcatul lor, Lucrând încet, asemenea otravei.

Le roade cugetele.

Furtuna, V, 3.

Regele Ioan este cuprins de remuşcări şi-l învinuieşte pe Hubert, căruia îi dăduse însărcinarea de a-l ucide pe Arthur, nepotul regelui: „E un blestem pentru regi de-a fi slujiţi / De robi ce iau o toană drept poruncă / Şi-n sânge risipesc lăcaşul vieţii" (*Regele Ioan,* IV, 2). De fapt, Hubert nu-l omorâse pe Arthur; acesta a sărit de pe zid şi a căzut pe pietre rămânând nemişcat. Exton, ce l-a ucis pe Richard al II-lea, este cuprins de adânci regrete pentru fapta sa, întrebându-se: „Făcut-am bine? Ce m-a-mpins s-o fac, / îmi spune acum că-n iad va fi să zac" (V, 5). Conjuraţii lui Cezar sunt măcinaţi de anxietate şi depresiune, în urma crimei comise. Marcus Brutus a transmis frământarea sa interioară, chinul pentru fapta comisă, şi soţiei sale, Porţia, care s-a sinucis înghiţind cărbuni aprinşi, iar Cassius îşi descrie durerea morală că un plictis, ca un *taedium vitae.*

Visele, prin simbolismul şi interpretarea acestora în stare de veghe, sunt generatoare adesea de anxietate şi teamă, putându-se enumera, astfel, printre cauzele suferinţei psihice. Ele reflectă adesea trăiri din starea de veghe. Titus Andronicus are vise prevestitoare. Calpurniei i se tălmăceşte visul şi încearcă să-l oprească pe Cezar de a merge în senat, ceea ce trezeşte iniţial o stare de teamă în sufletul acestuia, stare de care se debarasează repede. Visele lui Richard al III-lea sunt populate cu imaginile victimelor sale. Romeo are un vis prevestitor ce-i aduce presimţirea tristă a morţii. Shylok interpretează visul „saci de bani", de rău augur, ca o presimţire menită să-i tulbure

odihna (*Neguţătorul din Veneţia,* II, 5).

Asupra *modului de constituire a stării delirante,* aşa cum a fost conceput de Shakespeare, am făcut menţiunea la descrierea cazurilor psihopatologice, reamintind formarea delil-n lui şi a melancoliei (*Îmblânzirea scorpiei,* Prolog 2), constituirea delirului (*Othello,* III, 3, *Poveste de iarnă,* I, 2).

Patogenia umorală, de inspiraţie hipocratică şi galeneană, a fost utilizată de Shakespeare în decursul operei sale.

Umoare (humour) fiind, după cum am mai menţionat, corespondenţa celor patru elemente: pământ, aer, foc, apă, cu cele patru umori: bilă neagră, sânge, bilă galbenă şi flegmă. Predominanţa uneia sau alteia la om determină un anumit temperament: coleric, flegmatic sau melancolic, a căror expresie poate fi răspunzătoare de nebunia agitată, dacă creierul este alterat de bilă, sau de nebunia liniştită, dacă este alterat de flegmă. Asocierea unor dereglări umorale impune o varietate constituţională şi ca atare a formelor de boală mintală (cf. şi P. Alexander, p. 1360). Cunoaşterea precisă a concepţiei umoraliste de către Shakespeare ne este demonstrată de sir Toby în discuţia bahică cu sir Andrew, când susţine întrebător: „viaţa noastră se compune din patru elemente, este?" (Does not our life consist of the four elements?) (*A douăsprezecea noapte,* II, 3). Hamlet, dezamăgit, filosofa cu amărăciune reducând omul la calitatea superlativă a unui singur element: chintesenţă a pământului (II, 2). În Cezar elementele s-au îmbinat armonios, dându-i o fire aleasă (*Iuliu Cezar,* V, 5). În *Zadarnice chinuri ale dragostei* (I, 1) umorile se modifică prin aportul de elemente, considerând postul ca stimulator al activităţii mintale, excesul alimentar aducând încetinirea acesteia. În pornirea lui Slender împotriva pungaşilor, Nym îl ameninţă răspunzându-i: „Felie, ascultă-mă! pauca, pauca, felie! asta-i firea noastră" (Slice, I say! pauca, pauca, slice! that's my humour) (*Nevestele vesele din Windsor,* I, 1). Bastardul îl încurajează pe Regele Ioan (V, 1), folosind în

îndemn unul din elementele fundamentale: „Fii furtunos cu vremea, foc cu focul, / Amenințând pe cine te-amenință”. Richard al II-lea (I, 1) utilizează, pentru a indica mânia adversarilor săi, elementul ce o generează: focul: „Ce dârji mai sunt, ce foc le-a dat mânie” (În rage deaf aş the sea liasty aş fire). Aceeaşi metaforă a focului-element este folosită pentru a evoca chinul dragostei care îl mistuie pe Romeo şi care se stinge prin alt foc: „Un foc ce arde bine îl stinge pe altul” (… one fire bums ouţ another’s burning) (I, 2). Din discuţia lui Mercuţio cu Benvolio, pentru a da de urma lui Romeo, Benvolio îl identifică cu elementele naturii, ale nopţii: …” el s-a ascuns sub aburi / Ca să se contopească-nai nopţii aburi” (… he hath hid himself amone, these trees, /

To be consorted with the humourous nighth” *(Romeo şi Julieta,* 2). Desdemona este încredinţată că în sufletul lui Othello nu poate să-şi facă loc gelozia şi alte simţăminte josnice, deoarece…” Soarele sub care el s-a născut / a scos din el orice înclinare (umoare) de acest soi” (III, 4). (…” I think the sun where he was born / Drew all such humours from him).

Alteori, termenul „humour” are accepţia de indispoziţie, tristeţe, aşa cum se află în observaţia lui Leonato, privind o schimbare în viaţa veselului Benedick: „Ori e umoare la mijloc, ori îl roade un vierme” (*Mult zgomot pentru nimic,* 2).

Exemplificările de mai sus indică o cunoaştere a umoralismului, a aplicării sale în psihologie, psihopatologie şi etiopatogenie.

Terapeutică

Durerile ciudate, cer leacuri pe potriva lor

Mult zgomot pentru nimic, IV, 1.

…actorii nu pot ţine-ascuns nimic, spun tot ce ştiu.

Hamlet, III, 2

Referinţele asupra tratamentului bolilor mintale în operă dramatică a lui Shakespeare sunt numeroase şi variate, dând o imagine completă a felului cum era privit bolnavul mintal în epoca sa. Acest tratament este o sinteză

a datelor selectate de sita vremii, cuprinzând practici populare, exorcisme, principii ştiinţifice de inspiraţie hipocratică sau galeneană, empirism şi eclectism bizantin şi oriental, cărora s-au adăugat principii ale doctrinei creştine, derivate dintr-un dogmatism eretic, dar şi de filantropism monahie, la baza cărora sta ştiinţa refugiată în mănăstiri şi deţinută de câţiva călugări învăţaţi, ale căror ordine au întemeiat primele instituţii de asistenţă a alienaţilor, ca Bedlam Hospital (1247), devenit apoi lâethleem Hospital. Spiritul înnoitor al Renaşterii, redescoperind omul integral în scrierile filosofice şi medicale ale antichităţii greco-latine. s-a răsfrânt pozitiv şi în preocupările privind boală mintală şi bolnavul mintal, ce au beneficiat de perspectiva luminoasă a raţiunii, proprie climatului umanist.

Din colosala construcţie dramatică a marelui Will putem reconstitui o terapeutică psihiatrică realistă, complexă, uneori cu intuiţii surprinzătoare, evidenţiabilă în comportamentul general faţă de bolnavul mintal, medicamentele administrate, dar mai ales în numeroasele proceede psihoterapeutice, din care nu lipseşte meloterapia şi psihodrama. Un fapt de o deosebită importanţă este acela că, în afara unor tămăduitori empirici, aceste mijloace de recuperare a bolnavului mintal sunt creditate, în dramaturgia shakespeareiană, de autoritatea unor medici, ce se dovedesc a fi în primul rând practicieni psihiatri.

Bolnavii mintali agitaţi, periculoşi pentru cei din jur şi pentru ei înşişi, erau internaţi în acele „case de corecţie”, la un loc cu vagabonzii şi cerşetorii, ce funcţionau în comitatele în care judecătorii de pace dăduseră curs hotărârii Parlamentului din 1575, prin care erau obligaţi să înfiinţeze asemenea azile. La Londra funcţiona încă din secolul al XIII-lea spitalul Bedlam în care erau primiţi numai nebunii.

Shakespeare îi cunoştea destinaţia şi-l citează. În *Henric al VI-lea,* p. II-a (V, 1), în înfruntarea dintre Richard Plantagenet, care se autoproclamă rege în faţa lui Henric,

Clifford uimit ripostează: „Cu el la Bedlam! Ce? A-nnebunit?”. De asemenea, în dispută Constancei, care-i impută regelui Ioan că a răpit dreptul de coroană fiului ei Arthur, Bedlam-ul este din nou menţionat în replică: „Cu Bedlam ai de-a face!” (Bedlam have done) (II, 1). Însă, cea mai mare parte a nebunilor rătăceau nestingheriţi prin ţară ca cerşetori fugiţi din Bedlam (Of Bedlam beggars), după cum îi descrie Edgar, travestit în haine de nebun-cerşetor:

…E plină ţara.

De-asemenea nenorocite pilde, Sărmani fugiţi din casa de nebuni.

Ce urlă şi-şi smulg carnea de pe ei şi-n bubele deschise-şi vira cuie, Sau ţepi de lemn şi frunze de pelin;

Ei cer pe câmp pomană la plugari.

Sau bat la uşa bieţilor săteni, La stânele de oi, ori pe la mori.

Jelind şi prorocind, de te ia frica.

Regele Lear, II, 3.

Comportarea faţă de bolnavii mintali, desprinsă din piesele lui Shakespeare, traduce atitudinea unui adevărat psihiatru umanist. *Principiul non-contradicţiei alienatului* pentru a nu provoca reacţii coleroase şi violente este enunţat clar de Tamara în sfaturile pe care le dă fiilor ei, în aşteptarea lui Titus, pentru a câştiga timp şi a-l face inofensiv:

Nebunului să-i cânţi mereu în strună. Orice i-aş îndruga eu spre a-i hrăni Bolnava minte, voi să-mi ţineţi hangul… şi, mai departe, repetă:

Intraţi în voia lui, vorbiţi-i blând, şi zăboviţi cu el până mă-ntorc. *Titus Andronicus*

Evitarea unui delirant dezlănţuit cu mare potenţial de periculozitate, cum apărea Leontes, constituie temeiul sfatului pe care Camil îl dă lui Polixen, care dorea să afle de unde a apărut gândul că i-ar fi pângărit regina:

Dar cred că-i mai cuminte-a ne feri, Decât să-l întrebăm de unde-i vine. *Poveste de iarnă,* I, 2.

Alteori, *trecerea timpului* este considerată drept

factor curativ care usucă lacrimile depresiunii şi corectează devierile raţiunii, ce constituie fondul nebuniei. O asemenea idee emite regina asupra reacţiei depresive a Imogenei, consecinţă a surghiunirii soţului ei:

Mai plânge, spui? Nu crezi că vremea, îi va usca aceste lacrimi? Cred

Că-i va pătrunde judecată-n cuget astfel, Azi nebunia-n el domneşte…

Cymbeline, I, 5.

Faţă de tratamentul brutal la care fusese supus Antipholuş din Efes, considerat nebun în urma confuziei cu fratele său geamăn, invocând *principiul creştin al filantropiei,* al caritătţii, pe care s-a jurat să-l respecte când a intrat în ordinul monahal, manifestă un optimism terapeutic demn de luat în seamă, făcând toate eforturile de a-l face stăpân pe el însuşi ***brin*** *siropuri, droguri şi rugăciuni:*

Licori, balsamuri rare, rugi la cer.

Să-l facă din neom, om zdravăn iarăşi; Aşa jurat-am când intrai în tagmă:

Să-mi fie milostenia un crez.

(Comedia erorilor, V, 1)

Un bolnav agitat, violent, periculos pentru el şi pentru cei din jur, impune o altă atitudine terapeutică întemeiată pe *i-nlare şi imobilizare,* ceea ce atunci se făcea prin *întemniţare, fixarea în lanţuri sau în butuci, lovituri corporale, posturi* etc., îndeosebi când bolnavul era considerat posedat de 327

diavol. În *Romeo şi Julieta* se menţionează legarea nebunilor şi regimul celular, după cum îşi compară Romeo suferinţa dragostei neîmplinite:

…Nu-s smintit.

Dar mai legat în fiare ca smintiţii, închis într-o celulă, hămesit, Bătut şi torturat… (1, 2)

În farsa ce i se joacă, Malvolio este considerat *demonizat,* cu drac în el, propunându-se *să fie luat cu duhul blândeţii, cu binişorul,* căci altfel: „tartorul nu iese". Maria propune ca Malvolio să rostească toate *rugăciunile*

pe care le ştie, sir Toby recomandând *legarea* şi *închiderea în beznă:* „Veniţi să-l legăm cobză şi să-l închidem în şopron1 (*A douăsprezecea noapte,* III, 4). Pentru a demonstra apartenenţa creştină a concepţiei posesiunii, după ironizarea acesteia în gura coteriei sir Toby-Maria, Shakespeare îi acordă seriozitate atunci când o rosteşte Stareţa: „De cât timp spui că-i stăpânit de diavol?". Între procedeele terapeutice se remarcă *legarea cu frânghii:* „Stăpânul şi omul său s-au smuls din funii" şi *tunsoarea în cap*: „Îl tunde-n cap că pe nebuni" (*Comedia erorilor,* V, 1), învăţatul (schoolmaster) Pinch, constatând că a intrat dracul atât în stăpân, cât şi în slugă, dăduse indicaţia: „Ar trebui legaţi şi puşi la beci" (IV, 4). Fanfaronul palavragiu Parolles fiind considerat nebun: „A *stat pus în lanţuri* o noapte-ntreagă"… (*Totu-i bine când sfârşeşte bine,* IV, 3). Pentru a domoli capriciile şi accesele coleroase ale soţiei sale, de intensitate hipomaniacală, Petruchio, el însuşi simulând hipomania, o supune la un *regim de înfometare,* pretextând efectul excitant pe care îl are carnea de miel, invitând-o după această explicaţie în patul nupţial:

…Şi sunt oprit de medici.

Să mă ating de-asemenea mâncare, Căci îmi aţâţă sângele, mi-aprinde Mânia. E mai bine să postim.

Noi amândoi, aşa ţâfnoşi la fire, Decât să ne hrănim cu carne arsă…

Îmblânzirea scorpiei, IV, 1

În aceeaşi comedie, căldărarului Sly, ce se complace în ipostaza de „lord", ce şi-ar fi revenit dintr-o suferinţă grea, în care de şapte ani s-a crezut cerşetor şi prost, acum trezindu-se în el dorinţe erotice, i se recomandă *abstinenţa sexuală* 328 spre a-l feri de recidivă:

…Mi-a fost

Oprit de vraci – de teamă că v-apucă Din nou străvechea boală – să m-apropii, De patul vostru… recomandare, pe care el o acceptă consolator: „Păi aşa cum stă treaba, foarte anevoie am să pot răbda atâta vreme. Dar nu mi-ar veni la socoteală nici să cad iarăşi pradă aiurărilor" (*Prologul, 2).*

Din principiul penitenţei posedaţilor e derivat şi procedeul terapeutic de *provocare a unei dureri fizice* care să permită trecerea bruscă, fără riscul unui şoc, de la o stare depresivă la o alta euforică. În Pericles (V, 1) se întâlneşte acest *principiu neurofiziologic al dominanţei aplicat în terapeutică:*

Pericles: Loveşte-mă cinstite Helicanus şi fă-mi o rană, chiar acum să sufăr

Că marea bucuriei ce mă umple, De ţărmurile firii să nu treacă, şi să mă-nece-n desfătări.

Îndepărtarea alienatului periculos din societate, care în acelaşi timp este iresponsabil de faptele sale, justifică *surghiunirea* acestuia. Este opinia regelui asupra lui Hamlet: „Da, da, e bine / Sminteala celor mari din scurt a ţine" (III, 1). Asupra *iresponsabilităţii faptelor bolnavului mintal,* disculparea lui Hamlet faţă de Laertes este elocventă, afirmând că fapta nu o face Hamlet, ci: „O face nebunia-i" (V, 2).

Comportarea faţă de bolnavul mintal ţine mai mult de *psihoterapie,* constituind totodată şi un mijloc de prevenire împotriva agresiunii manifeste sau potenţiale a acestuia. Ea trebuie completată prin administrarea unor *droguri cu efecte sedative* şi *narcotice.*

Pentru a rezolva situaţia bizară a celor doi îndrăgostiţi: prăbuşirea psihică şi durerea morală a calomniatorului Leonato şi starea sincopală, moartea aparentă a victimei sale Hero, călugărul Francis emite misterios principiul terapeutic: „Durerile ciudate / Cer leacuri pe potriva lor" (For to strange sores strângely they străin the cure) (*Mult zgomot pentru nimic,* IV, 1). Stareţa mai sus amintită încerca, de asemenea, să reinstaureze raţiunea într-un alienat folosind, alături de rugăciuni: siropuri rare şi droguri. Importantă, îndeosebi pentru ideea ce o cuprinde, este reamintirea credinţei lui Oberon în puterea halucinogenă şi deliriogenă a sucului de ferigă, dar şi a antidotului, neidentificat, ci numai prezumat: …" o fac să-şi vână-n fire / Ceea ce pot cu o altă buruiană" (*Visul unei nopţi de vară,* II, 1). Era o ipoteză de lucru a

spiţeriilor vremii, a călugărilor, a învăţaţilor, a medicinii populare, ipoteză derivată din observaţia şi notarea efectelor ciudate ale unor plante. Brabanţio, tatăl Desdemonei, când îşi revendică fiica, îndrăgostită de Othello, îl acuză pe acesta în faţa Dogelui, considerând „judecata strâmbă" a feţei şi

„Rătăcirile în contra firii" ale aceleiaşi, ca o urmare a practicilor vrăjitoreşti, a băuturilor excitante sau a mixturilor de plante descântate:

Deci iarăşi spun că doar cu băuturi

Ce sângele-l stârnesc, sau vreo fiertură, Anume descântată a izbutit.

S-o tulbure.

Othello, I, 3.

În *Poveste de iarnă* se remarcă *efectul euforizant şi amnezic al băuturilor ameţitoare* (I, 1), iar la serbarea lui Simonides, tristeţea lui Pericles este îndepărtată prin vin: „ca să-i fermecăm visarea 1 (*Pericles*, II, 3), invocându-se efectul dublu şi contradictoriu în acelaşi timp: ucigător pentru unul şi tonifiant pentru altul, a unui vin dres anume (I, 2). Imogena primeşte din partea reginei prin Pisanio *leacuri cu acţiune multiplă* (rău de mare, dureri la stomac, orice suferinţă sau slăbiciune) (*Cymbeline*, III, 4), panaceu ce se dovedeşte un hipnotic atât de puternic încât produce moarte aparentă. „Mi-a dat leac pentru trup, rănind / Simţirea mea" (IV, 2) îl acuză Imogena pe Pisanio, pe care însă Cornelius îl disculpă relatând că el însuşi a pregătit o licoare „în stare, vreme nu prea-ndelungată, / Puterea vieţii s-o oprească" (V, 5). Reiese limpede că substanţele folosite în licoare, *în afara efectului somnifer* puternic, aveau un *efect disleptic,* perturbant al simţurilor. Demnă de relevat este şi *menţiunea experimentării drogurilor pe animale:* pisici, câini, urmărindu-le efectele, după cum relatează Cornelius că proceda regina (V, 5), un adevărat experiment farmacologic derivat din alchimia medievală. Mixtura pe care o ingeră Julieta pentru a câştiga timp în vederea evitării căsătoriei cu Paris şi în a cărei compoziţie intra şi mandragora, realizează tabloul unei morţi

aparente, similar celei a Imogenei, ceea ce este de presupus că şi drogurile ingerate de aceasta aveau o compoziţie asemănătoare, 330 dacă nu una identică. Însuşi Lorenzo mărturiseşte că a dat disperatei Julieta un narcotic (A sleeping potion), ce i-a provocat un somn adânc asemenea morţii *(Romeo şi Julieta,* V, 3).

Din informaţiile oferite de Shakespeare reiese că era vorba de câteva substanţe vegetale bine cunoscute de veacuri şi este de presupus că efectul lor, halucinogen, somnifer, intens narcotic, realizând moartea aparentă, sau letal, era în funcţie de cantitate, concentraţie şi asociere a extractelor, eventual a introducerii lor în mâncare şi băuturi. În monografia sa (147), Simpson notează faptul că în piesele lui Shakespeare sunt menţionate treizeci şi şase varietăţi de plante cu proprietăţi medicinale, în afara metalelor şi mineralelor. Dacă feriga are proprietăţi halucino-deliriogene, principial, antidotul este halucinolitic şi sanogen. Unele substanţe au proprietăţi hipnotice şi sedative. *Mandragora* (mandrake) este una d între aceste plante cu efect hipnotic. Fără îndoială că, după simptomele descrise, intra în licoarea distilată din ierburi de călugărul borenzo şi pe care i-o recomandă Julietei (… And this distilled liquor drink thon off…*)* (*Romeo şi Julieta,* IV, 1), aceasta însăşi denumind-o direct, atunci când o ingerează, plină de U'ineri că s-ar putea trezi mai devreme şi ar percepe: „Mirosul greu şi scrâşnetul asemeni / Cu-al mătrăgunei smulse din pământ, / Pe care muritorii când l-aud / înnebunesc… (IV, 3).

(And shrieks like mandrakes torn out of the earth, / That living mortals, hearing therm, run mad). Efectul narcot e şi amnezic este relevat de Cleopatra, ce doreşte să bea mandragoră ca să poată dormi tot timpul cât iubitul ei Antoniu este departe: „Mandragoră / Voiesc să beau" Ah, vreau să dorm prea lungul timp, / Cât nu-i aici Antoniu" (I, 5) (Give me to drink mandragora… That I might sleep ouţ this great gap of time

My Antony îs away). Utilizarea aceleiaşi plante în *asociere cu macul* (opiul) era obişnuită în epocă pentru

combaterea insomniei şi anxietăţii. O aflăm din sadica rostire a lui Iago ce a aprins în sufletul lui Othello flacăra mistuiloare a geloziei: ...” Macul, mătrăguna, / Şi nici alt leac din lume, de-adormit, / N-o să-ţi mai dea vreodată somnul dulce / Pe care ieri l-aveai!” (*Othello*, III, 3) (Not poppy, nor mandragora.

Nor all the drowsy syrups of the world, / Shall ever modicine thee to that sweet sleep / Which thou owed st yes lorduy).

Substanţa narcotică este introdusă în băuturi, aşa cum a procedat Lady Macbeth, care a dres vinul străjerilor regelui

Duncan, provocându-le un somn profund, între viaţă şi moarte, sub pavăza căruia Macbeth comite odiosul asasinat:

...Le-am dres cu leacuri vinul.

Şi-acum se ceartă firea-n ei cu moartea, De-s morţi sau vii.

Macbeth, II, 2.

Prepararea, utilizarea judicioasă, indicarea, dozarea, ca şi traficul unor asemenea substanţe primejdioase erau deţinute de vraci, călugări învăţaţi, doctori, persoane din înalta societate (Cornelius şi regină din *Cymbeline)* dar şi de spiţeri, care duceau o viaţă plină de lipsuri, ceea ce îi tenta să vândă otravă ce era interzisă de lege, vânzarea ei fiind pedepsită cu moartea. Aşa îşi procură Romeo otrava fatală, descriindu-ni-se cu acest prilej *condiţia şi aspectul farmaciei vremii,* spiţerul indicând şi modul de utilizare. Introducerea într-o băutură ce va fi ingerată era modalitatea uzuală de administrare atât în scop suicidar cât şi criminal *(Romeo şi Julieta,* V, 2).

Contesa, mama Julietei, confiază fiicei sale gândul de a răzbuna moartea lui Tybalt, trimiţând pe cineva să caute la Mantua pe fugarul Romeo şi să-l îmbie cu o băutură ucigătoare (*Romeo şi Julieta,* III, 5). Otrava vehiculată de o băutură alcoolică, îndeosebi în vin, o utilizează Goneril faţă de sora sa Regan (*Regele Lear,* V, 3) care, înainte de a muri, are o stare generală rea şi o pierdere a conştiinţei.

Aceeaşi băutură otrăvitoare finalizează tragedia Hamlet, victima fiind, rând pe rând: regina Gertruda, ce o ingeră, Laertes, Hamlet şi Claudius, care mor prin otrava introdusă în corp odată cu vârful spadei muiat în aceasta. *Măselariţa* sau *nebunariţa (Hyposciamus Niger),* în concepţia. lui Shakespeare îşi poate omorî victima penetrând în cap prin membrana timpanului şi coagulând sângele. Am menţionat aceste toxice letale prin faptul că mecanismul lor de acţiune interesează sistemul nervos central, cu predilecţie creierul, simptomele preexitale demonstrând aceasta, ca în cazul intoxicaţiei *Regelui Ioan* (V, 6), toxicul conţinând probabil aceeaşi măselariţă, căci descrierea acţiunii directe asupra sângelui şi a creierului este asemănătoare celei din *Hamlet* (I, 5).

În afara „leacurilor ciudate" pentru boli ciudate, Shakespeare a crezut, şi faptul este demonstrat de nenumărate ori în paginile operei sale dramatice, în *eficienţa psihoterapiei asupra bolilor mintale.* Principii şi procedee, ce apar psihiatrilor epocii noastre drept noi descoperiri, sunt tratate cu o competenţă ce uimeşte, exemplificate concret şi apreciate ca rezultat de acest neîntrecut cunoscător al tuturor cutelor sufletului uman, putând fi calificat un psihoterapeut de intuiţie genială. El a realizat o sinteză raţională şi de etern bun simţ (lin terapeutica diversă şi bizară a epocii, ridicând la rang de procedee majore: *psihoterapia sugestivă, meloterapia, terapia ocupaţională, psihodrama.*

Psihoterapia înglobează ansamblul de forţe psihice care au o acţiune favorabilă, directă sau indirectă, asupra stării de l» oală, utilizând procedee individuale sau colective. Procedee individuale actuale: sondajul în profunzimi ca majoritatea tehnicilor de analiză psihologică (psihanaliză şi derivatele sale) şi acelea de încurajare, de sugestie, de reeducare, de relaxare, de analiză onirică şi raţională sau de terapie ocupaţională, ca şi procedee colective: ca psihoterapia instituţională, de grup sau psihodramă, se află schiţate, enunţate sau prezentate viu şi pregnant în teatrul shakespeareian.

Un principiu general al terapeuticii enunţat de Don Pedro în *Mult zgomot pentru nimic* (I, 1): „O boală cată s-o cunoşti întocmai, / Şi-atunci o poţi tămădui14, este valabil total în psihiatrie şi stă la temelia psihoterapiei. Mai mult, în aceeaşi piesă (V, 1), Antonio, consolând prin sfaturi pe Leonato, ce-şi plânge durerea pentru presupusa moarte a fiicei sale, primeşte replica violentă a acestuia, care n-ar accepta sfaturi (licit de la cineva care a suferit ca şi el, de la un tată care şi-a pierdut faţa iubită ca şi el. Încât să aibă prin ce cumpăni durerea, chinul şi amarul suferinţei sale. Se desprinde din aceasta principiul ideal, imposibil de realizat, pentru psiholerapeut, de a fi trăit el însuşi suferinţa psihică pe care vrea. O tămăduiască.

Principiul autoexperienţei unor penibile stări sufleteşti şi a depăşirii lor este exprimat moderat de către John de Gaunt la surgh; unirea fiului său Henry Bolinghroke, considerând: „Pentrunţelept e schelă şi liman de adăpost / Nevoia să te-nveţe”... şi, recomandând inversarea atitudinii şi reacţiei la suferinţa psihică, ceea ce aduce destrămarea acesteia: „Necazul nu mai este muşcător / Când râzi de el şi-l Ici peste picior” (*Richard al II-lea,* I, 3). Un alt principiu valabil de psihoterapie este acela al *creării unei atmosfere de protecţie psihică permanentă în jurul unui bolnav,* evitând manifestarea îngrijorării faţă de acesta şi încurajarea verbală, aşa cum recomandă Grey, reginei Elizabeth de a se înfăţişa lui Eduard al IV-lea, soţul ei:

O, teama voastră-i creşte boala, doamnă; Deci vă prefaceţi a fi mulţumită.

Şi să-l mai alinaţi cu o vorbă bună.

Richard al III-lea, I, 3.

Climatul de optimism, o veste bună, aduce sănătate îndelungată şi este mai de preţ decât leacurile prescrise de doctor, declară Menenius în *Coriolan* (II, 1).

Factorul timp este considerat cel mai bun leac pentru jale: „Balsamul suferinţelor e vremea 1 (*Cei doi tineri din Verona,* III, 1).

Shakespeare a insistat asupra unui principiu

terapeutic de importanţă majoră: *atenuarea unei suferinţe psihice prin prevalenta alteia sau a unei stări sufleteşti de altă natură* şi care invadează orizontul conştiinţei. Această forţă acaparatoare a întregii activităţi sufleteşti, fiind permanent în prim plan, o consider ca principiu al *dominanţei psihice în psihoterapie.* Belarius, copleşit de suferinţa presupusei morţi a Imogenei, comentează plin de înţelepciune, rezumând într-un vers faptul de observaţie curentă al stingerii unor chinuri de intensitate minoră, în focul unei suferinţe de intensitate majoră: „Mărunte griji în mari dureri leac află" (*Cymheline*, IV, 2). Principiul este enunţat pregnant de Benvolio, confesorul lui Romeo, chinuit de o dragoste neîmpărtăşită, traducând excelent principiul terapeutic al antichităţii: *similia similihus curintur:*

…prin foc se stinge focul.
Şi-un chin de groaza altui chin amar S-alină…
…Durerea se poţoale prin durere. De ţi se umple ochiul de-un venin
Mai proaspăt scade-a celui vechi putere.
Romeo şi Julieta, I, 2.

De o importanţă deosebită este remarca, din aceeaşi piesă, a acţiunii favorabile a unei stări afective contrare: exaltarea dragostei lui Romeo se revarsă asupra rudelor iubitei faţă de care manifestase până atunci ură. El mărturiseşte lui Tybalt, care-l insultase:

Pricina ce mă face să-mi fii drag îmi stâmpăra mânia cuvenită (III, 1).

Dyoniza consideră evocarea amintirilor triste ca răscolitoare şi generatoare de mari chinuri: „De sapi un munte ce prea-nalt îţi pare, / Surpându-l, creşti un altul şi mai mare"… iar Cleon, soţul ei, exprimând un adevăr psihologic, tot atât de valabil, face o pledoarie *psihoterapiei catartice*: …" Şi povestind de alte suferinţe / Să încercăm a ne uita de-a noastră"… „Să ne strigăm durerea, ca s-ajungă / La ceruri" *(Pericles,* I, 4).

Forţa sugestivă a limbajului verbal este imensă. În comunicarea interumană Shakespeare demonstrează

efectul multivalent al cuvântului asupra psihicului, insistând cu deosebire asupra efectului malign sau benign, în primul caz, influenţând nefavorabil starea psihică, generând o psihogenie sau agravând trăirea psihică a bolii, în al doilea caz, acţionând terapeutic. În *Comedia erorilor* (II, 1), Adriana, învinuindu-şi soţul de infidelitate, îşi analizează motivele care l-ar fi îndepărtat de ea, între care vorbeşte despre cuvintele ei aspre şi mintea ei stearpă, neînţelegătoare: „Cuvintele mele sunt aspre?

Mintea mea e stearpă?” (Are my discourses dull? barren my wit?), remarcând efectul nociv al cuvintelor dure. În aceeaşi comedie (III, 1) se aminteşte de efectul vătămător prin vorbe asupra bunei reputaţii a cuiva: „căci calomnia-i ca moştenitorul / Care se-ncuibă oriunde-a pus piciorul”. Tragediile calomniei au fost amintite anterior (Arthur din *Regele Ioan,* maurul Othello, Benedick din *Mult zgomot pentru nimic,* Posthumus Leonatus din *Cymbeline*). *Acţiunea vătămătoare a cuvântului faţă de un bolnav* este mărturisită de Romeo raportând-o la situaţia sa de îndrăgostit:

…Faci tocmai cum Ai spune unui biet bolnav: Acum, Fă-ţi testamentul liniştit. Ce greu îi cade vorba asta! *Romeo şi Julieta* (I, 1).

Ceea ce ne interesează însă este *acţiunea terapeutică a cuvintelor, psihoterapia realizată prin sugestie verbală. În* discuţia dintre nobilii italieni ce se întorc din Africa, unde Alonso şi-a măritat fata, fiind în acelaşi timp întristat de pierderea fiului său Ferdinand, Sebastián învinuieşte pe Alonso, iar Gonzalo îl

Sebastián slăvite.

Nu-i vremea să rosteşti ăst adevăr; Ce faci e o cruzime; zgândări rana, în loc s-o oblojeşti.

Sebastián: Că bine zici!

Antonio: Vorbeşte ca un doctor (Furtuna, II, 1), fapt ce demonstrează că doctorii utilizau acţiunea psihoterapeuţică a vorbei, evitând puterea ei de a agrava suferinţa psihică.

Paulina este convinsă că rostind adevărul asupra

stăpânei sale în faţa regelui Leontes, ce o acuză pe nedrept de infidelitate, va îndepărta prin forţa sugestivă a cuvintelor, depresiunea şi insomnia ce-l chinuiesc:

I-aduc eu leacuri: vorbe de-adevăr şi cinste, ca să-l vindec de tristeţea, Ce somnul i-l alungă.

Poveste de iarnă (II, 3).

Între procedeele psihoterapeutice cu efect sugestiv se menţionează *incantaţiile* şi *vrăjile.* Pentru aceasta este nevoie de medierea unor spiriduşi că Puck, întrupare supranaturală a spiritului veseliei sau ca Ariel, spirit aerian, făptuitorul unor acţiuni magice emanate şi dirijate de stăpânul său, Prospero. Oberon dezleagă pe Titania prin rostirea unei formule magice ce însoţeşte folosirea unei substanţe vegetale, având drept ajutor pe Puck *(Visul unei nopţi de vară,* IV, 1). Ariel creează atmosfera de magie dirijându-şi subiecţii întocmai ca într-o şedinţă de sugestie hipnotică, demascându-le faptele mârşave, paralizându-le forţa agresivă şi sugerându-le ispăşirea prin căinţă: „Şi-o viaţă prea curată" (*Furtuna*, III, 3).

Episcopul de Carlisle încearcă să alunge starea depresivă a lui *Richard al II-lea* (III, 2), extrăgând din faptele prezentului forţa sufletească ce-i îndepărtează tristeţea, anulând prin înţelepciune efectul negativ al întâmplărilor nefavorabile. Semnificaţia psihoterapeutică a acestei convertiri reiese din citat:

Măria-ta, un înţelept nu plânge

O pacoste prezentă, ci prezentul îl foloseşte spre a nu mai plânge.

În aceeaşi dramă istorică (III, 4), regina şi doamnele din anturajul său propun mai multe soluţii psihoterapeutice de îndepărtare a tristeţii ce le copleşeşte: terapia ludică, jocul (sport): popice, dansul (dance), povestiri (tales) vesele sau triste, a o înta (tosing), regina preferând să se elibereze de conţinutul dureros al depresiunii sale, plânsul (weep).

Thescu, ducele Atenei, porunceşte ca melancolia să fie gonită de pe meleagurile peste care este stăpân, invitând tinere334 tul la petreceri (merriments), trezindu-i

zburdălnicia (the port) şi duhul veseliei (spirit of mirth) (*Visul unei nopţi de vară,* I, 1). Prietenii lui Antonio recomandă pentru combaterea tristeţii acestuia râsul (laugh), jocul (leap), veselia (mirth) şi autosugestia, să-şi spună că este vesel şi nu că este trist (say you are merry, / Because you are not sad) (*Neguţătorul din Veneţia, I, 1).*

În scrisoarea spaniolului don Adriano de Armado către Ferdinand, regele Navarrei, căruia îi împărtăşeşte tribulaţiile sale erotice şi neagră sa melancolie, relatând că a supus-o unei terapeutici salutare, identice aceleia a regelui survenită în împrejurări similare: plimbări pe jos (walk), pe la ora şase seara prin parc, în aer liber (*Zadarnice chinuri ale dragostei,* I, 1). Feste, bufonul Oliviei, urează ducelui Orsino, să-l aibă în grijă „Zeul melancoliei" indicând oamenilor cu dispoziţia instabilă ca a ducelui, *călătoria pe mare* „ca totul să le fie la dispoziţie şi ca ţinta lor să-i ducă nicăieri şi pretutindeni" (A *douăsprezecea noapte,* II, 4). Aceeaşi călătorie, ca să ia aer pe mare, la bordul unei corăbii, este menită să combată melancolia lui Polixen, provocată de faptul că fiul său Florizel intenţionează să se însoare cu faţa unui păstor, fapt ce reiese din discuţia dintre Autolycus şi Păstor (*Poveste de iarnă,* IV, 3).

În afara acestor activităţi terapeutice prin *divertisment* atât de eficace în stările depresive, întâlnim în *Furtună* (III, 1), exprimat clar *„principiul ergoterapiei în suferinţa nevrotică,* atunci când Ferdinand cară buşteni în faţa peşterii lui Prospero. Deşi este o muncă grea, chinul se transformă în plăcere, inactivitatea mucegăieşte mintea, munca creează sentimentul libertăţii:

Sunt jocuri grele, oare sporesc plăcerea Prin truda lor; anume înjosiri.

Sunt îndurate demn; nimicuri – duc Spre – un ţel măreţ. Corvoada mea ar fi şi grea şi uricioasa, dar stăpâna

Învie ce e mort şi chinul meu Plăcere-l face…

…M-am luat cu gândul;

Dar gândul dulce-nviorează truda;

Când stau sunt prins, şi-s liber când muncesc.

Alte procedee psihoterapeutice menţionate sunt cele *prin sugestie directă* şi *prin autosugestie.* Puterea sugestivă emanată din vorbele Hélènei izbuteşte să-l convingă pe rege să urmeze cu leacurile recomandate de ea, vindecându-l de o boală ce, după prognoza medicinii oficiale, apărea drept incurabilă şi rapid exitală. Helena acţionează prin cuvânt:

Dar ştiu că arta-mi nu-i fără putere, şi boala ta mai ştiu că nu-i din cele, Fără de leac.

Regele fiind satisfăcut de garanţiile ce i se oferă, jertfă în caz de nereuşită, acceptă înviorat de încrederea insuflată:

Parc-ar grăi prin tine-un duh din slavă Dând orgei tale slabe goarnă gravă… remarcând la ea:

…Curaj, înţelepciune, frumuseţe… preţuindu-i atitudinea şi definind-o:

Ori eşti o năzdrăvană de-nfrunţi moartea, şi faci minuni, ori ţi-e urâta soartea.

Vraci dulce, am să-noerc să folosesc, Cel leac, prin care mori, de nu trăiesc! *Totu-i bine când sfârşeşte bine,* II. 1.

Incontestabil, în procesul de vindecare, o participare remarcabilă a avut-o sugestia emanată de la acel

„Vraci dulce” (sweet practiser).

Procedeul autosugestiv în bolile psihice este precizat net de Doctorul din *Macbeth* (V, 3), căruia eroul titular îi cere să vindece rătăcirea soţiei sale, să-i smulgă chinul din amintire, să-i dea un leac de uitare, să-i toropească neliniştea, acesta indicând drept suveran procedeul autosugestiv: „Doar prin sine / Se vindecă bolnavu-n cazuri de-astea”… (Therein the paţient / Must minister to himself).

Sfâşietoarea stare a unui surghiunit se destramă, aducând liniştea şi echilibrul, atunci când el se întoarce în locurile de unde a fost dezrădăcinat. Bolinbroke cere cu umilinţă regelui Richard să-i curme surghiunul, supunându-se acestuia, mărturisindu-i credinţă şi depunând armele. Aceasta, numai datorită chemării gliei,

căreia nu-i poate rezista. *(Richard al II-lea,* III, 3).

Catarsisul, stare de purificare supremă, prin care se lichidează majoritatea stărilor conflictuale intra-psihice şi spre care tind procedeele de psihoterapie prin analiză psihologică, im338 plicit psihanaliza ortodoxă, este realizat de Prospero asupra fiicei sale Miranda, prin evocarea amintirilor vagi ale primei copilării, de la vârsta de trei ani:

Prospero;

Îţi aminteşti de vremea

Când nu venisem încă-n grota aceasta? Nu cred că poţi, căci nu aveai pe-atunci, Miranda: Prospero:

Miranda:

Nici trei ani împliniţi. Şi totuşi văd…

Ce-anume? Altă casă ori fiinţă? Vorbeşte-mi despre orice chip păstrat în amintirea ta.

E mult de-atunci…

Parcă-i un vis, şi nu adeverirea, Ce-o dă aducerea aminte…

Furtuna, I, 2.

Tehnic, metoda de explorare a zonei ceţoase a inconştientului infantil, în care zac fragmente ale experienţei vitale de mult trecute, ne este înfăţişată cu o uimitoare subtilitate, pe care ar invidia-o cel mai experimentat dintre psihanalişti. Shakespeare apare şi în acest domeniu un precursor şi un maestru infailibil.

Doctorul adus de Cordelia tatălui ei, ea să corecteze simţurile rătăcite ale nefericitului părinte, se dovedeşte a fi un excelent psihiatru, ce urmează căile naturii, ca şi Hipocrat, recomandând *terapia prin somn:*

…Repausul e leacul minunat, Creat de fire şi de care dânsul, A fost lipsit; iar pentru a i-l da.

Mijloace sunt destule şi sunt simple, la să-i adoarmă chinul.

Regele Lear, IV, 4.

Aceeaşi terapie prin somn o recomandă Sebastián lui Antonio, fratele şi uzurpatorul lui Prospero:

Solia oboselii s-o primeşti.

Ea cercetează chinul rar, şi-atunci, E-un neîntrecut

balsam.

Furtuna, II, 1.

În acelaşi loc se descrie *somnul hipnotic,* descriere a cărei valoare ştiinţifică sporeşte prin exprimarea ei în termeni accesibili tuturor:

Sebastián: Ciudată tihnă

Să dormi cu ochii larg deschişi, să stai. Să umbli, să vorbeşti, şi, totuşi.

Să dormi buştean!

Shakespeare acordă un loc de frunte *influenţei muzicii asupra suferinţelor sufleteşti,* în conformitate cu datele tradiţiei transmise de-a lungul veacurilor şi în a căror posesie dramaturgul dovedeşte că se afla. Istoricul meloterapiei izvorăşte din străvechi legende. În mitologia elenă, Apolo era considerat zeul ce aduce boala dar o poate şi tămădui, fiind în acelaşi timp zeu al muzicii şi poeziei, activităţi cu putere de a vindeca şi de a linişti durerile trupului şi ale sufletului. Orfeu, fiu al lui Apolo, însoţind expediţia argonauţilor, izbutea, prin melodia glasului şi lirei sale, să oprească râurile din curs, să clatine stâncile, să îmblânzească fiarele sălbatice. Sextus Empirieus (110, p. 289 – 294), filosof sceptic şi medic empiric de la începutul secolului al II-lea, în cartea a VI-a din *Contra învăţaţilor,* intitulată *Contra muzicienilor,* scrie despre valoarea terapeutică a muzicii în tulburările mintale. Citează pe Pitagora, care văzând câţiva tineri în delir bahic, identic aceluia al nebunilor, a sfătuit pe flautistul ce-i însoţea să intoneze cântul spondaic, al cărui ritm grav era liniştitor, ceea ce a avut un efect calmant şi echilibrant asupra tinerilor zăpăciţi de băutură. Acest adevărat „iatrofilosof" avea certitudinea că muzica îi corectează pe cei ieşiţi din minţi, dă curaj fricoşilor şi-i linişteşte pe cei aprinşi de mânie, dând exemplu din Iliada pe Ahile, care îşi alungă mânia prin sunetele melodioase ale lirei. Mai mult, flautul alină durerea şi consolează pe cei deprimaţi, muzica în general puţind corecta pasiunile.

La întrebarea privind rolul muzicii asupra psihicului uman, Shakespeare răspunde limpede prin Lucentio: „Să

odihnească mintea ostenită / De-atâta-nvăţătură, de atâtea / Obişnuite îndeletniciri" (*Îmblânzirea scorpiei,* III, 1). Muzica are o influenţă deosebită, meliorativă asupra tuturor vieţuitoarelor. Citează metafora poetului antic ce înfăţişa pe Orfeu ca fermecând „Copacii, stâncile şi apele". Aduce exemplul unei herghelii de cai zburdalnici, care se liniştesc: „Şi ochii lor sălbatici se-ndulcesc / Prin dulcea putere-a muzicii"... În sfârşit, consideră puterea muzicii de a epura sufletul uman de tot ce este zgură, de a modifica în bine omul, neavând răsunet asupra acelora al căror simţ etic este pervertit iremediabil:

...Căci nimeni nu-i-oricât de împietrit, De aspru şi de plin de ură – care.

Sub vraja muzicii, să nu se schimbe, Măcar un timp... Acel care nu simte Puterea muzicii şi nu-l atinge, Măiastră întâlnire dintre tonuri, Viclean este! Tâlhar şi trădător!

Neguţătorul din Veneţia, V, 1.

Cloten încearcă să obţină dragostea Imogenei prin intermediul muzicii, a serenadelor, dând indicaţii asupra succesiunii melodiilor şi evaluând rezultatul: „Dacă va fi mişcată, voi socoti muzica voastră cât se poate de bună; dacă nu, atunci urechile ei sunt bolnave şi nici părul de pe cal, nici maţele de viţel, nici glasul unui famen năbădăios nu le va putea vindeca!" (*Cymbeline,* 11, 3).

În *Visul unei nopţi de vară* (IV, 1) se consemnează efectul somnifer al muzicii, când Oberon porunceşte o atare melodie menită să creeze atmosfera unui somn vrăjit:

Titania, zi muzicii să vină şi să înceapă-o melodie lină
Şi-un somn mai greu ca somnurile toate Cuprindă-aceste cinci fiinţi culcate, Legând cele cinci simţuri ale lor.

Transformarea, operată de harul muzicii, a răului în bine şi invers este menţionată consolator de către duce în faţa unei logodnici părăsite: „Dar cântecul prin harul său / Preschimbă rău-n bine şi binele în rău" (*Măsură pentru măsură,* IV, 1).

În convorbirea cu pajul său Moth, Armado confesează acestuia faptul că este îndrăgostit, stare ce-i generează

tristeţe. Pentru a scăpa de tristeţea iubirii, Armado cere să-i cânte r „Cânta, copile! Sufletul mie greu de-atâta iubire” *(Zadarnice chinuri ale dragostei,* I, 2).

Pericles, la curtea lui Simonides, îşi alungă tristeţea cu vin, dans şi muzică: „Nici să n-aud că muzica-i prea aspră” (II, 3), iar mai târziu, învolburat de negurile melancoliei, ca urmare a dispariţiei soţiei şi fiicei sale, iese din negativismul verbal în urma cântecului Marinei, pentru ca la recunoaşterea fiicei sale beatitudinea sa să fie exprimată prin halucinaţii auditive: percepe muzica, armonia sferelor (V, 1).

Aflat în Turnul Londrei, în preajma sfârşitului, *Richard al II-lea* face bilanţul trist al vieţii sale acompaniat de acorduri muzicale, ceea ce îi prilejuieşte consideraţii asupra efectului tămăduitor al muzicii în bolile mintale, după ce iniţial afirmase că asupra sa are o urmare contrară:

Această muzică mă-nebuneşte. Aş vrea să tacă; poate că pe unii Nebuni îi face oameni înţelepţi;

Cu mine-i tocmai altfel. Dar, oricum, Blagoslovit să fie cel ce-mi cânta! (V, 5).

Regina Katharine, bolnavă şi întristată, cere uneia dintre doamne să-i risipească durerea cântând din harpă *(Henric al VIII-lea,* III, 1), iar atunci când îşi presimte sfârşitul consideră pătrunderea în celălalt tărâm, perceperea muzicii acestuia, numai dacă muzicanţii vor intona: …” tristul cântec ce-l numesc / Troparul meu de-ngropăciune” (IV, 2).

Gesturile de nebuni ale nobililor oaspeţi şi, în acelaşi timp, uzurpatori ai lui Prospero, se risipesc sub forţa magică a acestuia, care enunţă puterea vindecătoare a muzicii, în armonia căreia se desfăşoară scena:

Solemnul cântec, cel mai bun balsam Al minţii răscolite, lecuiască-ţi înfierbântatul creier!

Furtuna, V, 1.

În terapia complexă a agitaţiei psihomotorii din evoluţia demenţei regelui Lear, doctorul adus de Cordelia supraveghează remisiunea bolnavului, indicând momentul

introducerii şi dozarea intensităţii muzicii:

Apropiaţi-vă mai mult.

Şi muzica, acum, ceva mai tare!

Regele Lear, IV, 7.

Psihodramă, metodă psihoterapeutică de grup, iniţiată de psihiatrul american originar din România, J. L. Moreno, se desfăşoară într-un grup restrâns: psihoterapeutul, colaboratorii săi şi bolnavii. Principiul psihodramei este identic aceluia al psihanalizei. Metodologia constă într-un joc dramatic la care psihoterapeutul şi bolnavii participă efectiv, precedat de o discuţie pregătitoare şi urmat de o discuţie a jocului. În psihodramă accentul nu cade numai pe efectul catartic al acţiunii, ci pe transferul ce se efectuează între participanţi în evoluţia acţiunii improvizate şi pe reacţia publicului, care reprezintă opinia socială, reacţiile acestora la diferitele exteriorizări ale conflictelor şi dorinţelor reale, exprimate dramatic. Metoda are multe apropieri de aceea a „proceselor literare" dezbătute de critici în faţa auditorilor privind eroii unor romane celebre în scopul unei înţelegeri cât mai complete. Reprezentarea scenică, de la forma simplă şi naivă a misterelor şi moralităţilor până la comediile, dramele şi tragediile celei mai elevate culturi, este o formă de psihodramă atât în conţinut cât şi în finalitatea ei: catharsisul simultan al interpretului şi al spectatorului.

Înfăţişarea eroilor shakespeareieni în diferite ipostaze, reacţiile, manifestările în care se consumă, constituie cea mai desăvârşită formă de psihodramă. Însuşi Moreno recunoaşte originea metodei sale psihoterapeutice descoperind în *Hamlet* temeiurile teoriei catharsisului shakespeareian. Toate episoadele ce apar sub formă de „teatru în teatru" nu sunt altceva decât cea mai autentică tehnică de psihodramă, exteriorizând indirect, prin cuvânt şi gest, amintiri şi stări emoţionale traumatizante şi refulate ce constituie fondul stărilor conflictuale ce stau la temelia suferinţei psihice, oferindu-ne prin mecanismele de transfer şi finalizare catartică demonstraţia unei duble

psihodrame.

Îmbrăcarea hainelor bărbăteşti şi adoptarea unui comportament masculin la unele dintre eroinele lui Shakespeare ridică, atunci când nu se impun că necesare pentru a depăşi un impas momentan, *problema travestiului,* ce poate fi considerat o formă minoră de psihodramă, în care se exteriorizează un erotism refulat, dorinţe şi aspiraţii legate de condiţia feminităţii şi cărora cenzura socială nu le permite o manifestare directă. Rozalinda din *Cum vă place* îşi ascunde, sub înfăţişarea ciobanului Ganymed, iubirea clocotindă pentru Oriando, chinuind dragostea acestuia prin diverse înscenări. Iulia din *Cei doi tineri din Verona* porneşte în căutarea iubitului ei Thurio, travestită în haine de băiat, acceptându-i păcatele şi iertându-i trădarea în schimbul regăsirii acestuia. Travestiul Violei în „eunucul" Cezario are drept scop intrarea în slujba ducelui Orsino, însă, la primirea misiunii încredinţate de a fi emisarul dragostei acestuia pe lângă neînduplecata Olivia, mărturiseşte aparte dorinţa sa secretă, în ciuda condiţiei sale: „Ce ursită! / Peţesc pe alta, când mă vreau peţită" (I, 4).

Travestiul Porţiei şi al însoţitoarei sale Nerissa are un scop detectiv: …" Noi vom vedea / Pe soţii noştri, când nici nu vor gândi"… în vreme ce ei nu le vor recunoaşte, deoarece îmbrăcămintea…" îi va face / Să creadă că suntem bărbaţi întregi"… această schimbare în cavaleri prilejuindu-le ocazia de a cuceri prin laude şi minciuni inima doamnelor, transpunându-se în starea sufletească a tinerilor năzbâtioşi, Nerissa fiind străbătută şi de fiorul dorinţei mărturisite, de a deveni ceea ce pare a fi: „Ce-ar fi

Ca să ne pomenim bărbaţi întregi"… (*Neguţătorul din Veneţia,* III, 4).

Travestiul Imogenei uzează două scopuri: pe de o parte, să depăşească momentul critic al existenţei sale părăsind astfel Anglia, pe de altă parte, să intre în slujba lui Lucius, pentru a putea fi permanent în apropierea soţului ei Posthumus şi de a şti continuu ceea ce făptuieşte (*Cymbeline,* III, 4).

Unele din piesele lui Shakespeare sunt în totalitate psihodrame: *Îmblânzirea scorpiei, Poveste de iarnă* şi *Visul unei nopţi de vară,* în timp ce altele pot fi luate ca atare: *Nevestele vesele din Windsor, Furtuna,* sau conţin episoade de autentică psihodramă: *Havrdet, Richard al III-lea, Macbeth, Regele Lear, A douăsprezecea noapte.* Vom descoperi chiar exprimarea directă a tehnicii şi efectului diagnostic şi terapeutic ale psihodramei *(Îmblânzirea scorpiei, Hamlet, Regele Lear).* Voi stărui asupra unor exemplificări relevante.

Slujitorul căldărarului Sly din prologul *îmblânzirea Scorpiei* indică intenţia psihoterapeutică a comediei menită să risipească aburul melancoliei şi să consolideze vindecarea unui bolnav mintal. Actorii vin să joace o comedie la sfatul medicilor, care:

Văzând că întristarea vă-ngheaţă
Din cale-afară sângele în vine, şi că melancolia zămisleşte Delirul, au crezut c-ar fi cu cale să ascultaţi o piesă, ca în minte, S-aveţi doar veselie, desfătare, Să puneţi capăt negrei supărări, şi viaţa astfel să v-o prelungiţi.

Mai mult, însăşi anecdotica piesei este povestea tratamentului şi vindecării unui comportament aberant, a unei obstinate capriciozităţi feminine, prin impunerea brutală a unei atitudini, totdeauna contrară dorinţelor şi necesităţilor fireşti manifestate de eroină. Comentariul este edificator: „Vrea s-o ucidă chiar cu toana ei”… „E un mijloc / Cu duioşia să-ţi ucizi soţia, / Doar astfel îi voi îmblânzi pornirea / Sălbatică şi încăpăţânată” (IV, 1). Eficacitatea acestui tratament: înţelegerea pe care se întemeiază armonia conjugală este relatată în final de eroina principală (V, 2).

Poveste de iarnă este ficţiunea psihodramatică a unui bufeu delirant de gelozie în toată geneza, constituirea, manifestarea şi lichidarea sa. Faptul este consemnat în convorbirea dintre Hermiona, care-l invită pe fiul ei să spună o poveste veselă, acesta ripostându-i că: „Pe timp de iarnă / Mai bună I una cu strigoi şi duhuri”, pe care i-o

şopteşte la ureche „să nu m-audă greierii” (II, 1), imediat intrând în scenă Leontes, al cărui monstruos delir de gelozie continuă firul fioroasei poveşti de iarnă anunţată de Mamilius, ficţiunea infiltrându-se în real, insesizabil, fără a putea zări frontieră ce le separă. Aceeaşi contopire real-imaginar este realizată deplin în sensul aproape strict psihiatric al psihodramei în episodul statuii din finalul piesei, regizorul psihoterapeut fiind Paulina. Regina, aflând vestea morţii lui Mamilius, leşină, este declarată fără viaţă de către Paulina, care îi ia trupul pentru a-l înhuma. În realitate, regina îşi recapătă conştiinţa, este ascunsă într-o căsuţă îndepărtată fiind îngrijită zilnic de Paulina timp de 16 ani. Paulina a creditat ştirea că sculptorul Iulio Romano ar fi realizat statuia reginei: „El a făcut o Hermionă atât de asemănătoare cu Hermiona, încât după cum se spune, ai putea să-i pui întrebări şi să te aştepţi să-ţi răspundă” (V, 2). Paulina pregăteşte cu mult – tact intensitatea emoţiei participanţilor evitând şocul emotiv prin sugerări abile, sub forma unui panegiric:

A fost ca nimeni alta-n viaţa ei.

Şi-n moarte-acum, icoana ei întrece Tot ce-aţi văzut sau omul a creat…

…Dar ea-i aici; şi viaţă, veţi vedea Pe dată cu aceeaşi măiestrie

Cu care somnul moartea o imită. Priviţi şi spuneţi: e desăvârşire. (V, 3).

Leontes trăieşte catharsisul, recunoaşte puterea evocatoare a statuii: …” Ceva vrăjit e-n măreţia ta / Păcatele de mi le-nvii în gânduri”. Paulina nu le îngăduie s-o atingă, însă cu toţii îi zăresc fiorul vieţii în priviri şi pe buze, Leontes fiind cuprins de euforie exaltată: „Pe toată cuminţenia din lume / N-aş da beţiaaceastei nebunii! S-o văd mereu iar!”, declară că se complace în durere: „Că gustul întristării mele-i dulce

Ca vinul vechi de leac”, ceea ce atrage regretul Paulinei că l-a tulburat prea mult pe rege. Atmosfera de sugestie verbală, căreia i se adaugă puterea muzicii capabilă să dea viaţă pietrei, este creată de Paulina în

scopul de a insufla fiorul vieţii în presupusa statuie:

…Dar e nevoie

Să crezi orbeşte. Linişte, voi toţi.

Să plece-acei ce cred că-ncerc să fac, Un lucru neîngăduit. (V, 3).

Visul unei nopţi de vară, a cărei acţiune se desfăşoară într-un decor fantastic şi în care se amalgamează permanent realul şi imaginarul, umanul şi mitologicul, unitatea şi varietatea, prin acele episoade de teatru în teatru, constituie cea mai poetică psihodramă ce transfigurează conflictele generate de pasiuni erotice, iubirea neîmplinită, ideală sau terestră, cu suferinţele trădării, fericirea împlinirii sau zămislirile monstruoase ale geloziei. Omul proiectează în eroii mitologiei trăirea aspiraţiilor, împlinirilor şi deziluziilor lui sentimentale. Antropomorfizarea miticului transfigurată de această feerică psihodramă este o operaţie mintală prin care se realizează contopirea realului cu imaginarul, sublimând în mod suprem dorinţele secrete ale umanităţii.

Comedia *Zadarnice chinuri ale dragostei* este pe întreg parcursul ei o psihodramă a unor simţăminte erotice refulate atât de bărbaţi cât şi de femei, rezolvate prin transformările operate de iubire, ce are semnificaţie catartică:

Regele:

…Frumoase doamne.

Voi ne-aţi schimbat, pe plac tiparul firii De-a-ndoaselea decât am fi dorit…

De-am pus pestriţa blană de paiaţă

A dragostei, aceasta-i datorită dragostei. (V, 2).

O psihodramă ca *Nevestele vesele din Windsor* înfăţişează limpede demascarea dorinţelor erotice ale lui Falstaff, printr-o farsă pusă la cale de femei drăcoase, care s-au hotărât să-l îmboldească în speranţe

„Până ce flacăra scârbavnica a poftelor ce-l înfierbânta îl va face să se topească în propria lui grăsime1 (II, 1). În acelaşi timp asistăm la geneza, evoluţia, manifestările şi lichidarea delirului de gelozie ce pusese

stăpânire pe mintea lui Ford.

Furtuna este o psihodramă metaforizată. Acţiunea malefică pornită din străfundurile tenebroase ale omului produce o adevărată furtună în viaţa acestora. Prospero şi fiica sa sunt victimele unor atari acţiuni suferind surghiunul. Studiul şi meditaţia aduc înţelegere, iertare şi compasiune pentru naufragiaţii furtunilor răutăţii, izbutind să creeze în sufletul făptuitorilor un regret identic ispăşirii şi catharsisului.

Ştiinţa generează forţa de a stăpâni natura şi oamenii. Prospero dezlănţuie şi apoi domoleşte furtuna cu ajutorul magiei, dirijează acţiunile oamenilor. Prin această forţă realizează o sugestie individuală şi colectivă ce poate fi îndreptată în bine sau în 346 rău. Prospero şi alter ego-ul său moral, duhul Ariel, folosesc puterea magică pentru a realiza binele şi fericirea umană, uzurpatorii săi aduşi de furtuna dezlănţuită pe insula surghiunitului sunt străbătuţi de fiorul expierii catartice.

Utilizarea procedeelor psihodramei în explorarea psihică, prin expresii inductive, îşi află ilustraţii edificatoare. În *Iuliu Cezar,* Cassius întreabă pe Brutus: …” poţi să-ţi vezi chipul?”, la care acesta răspunde: „Nu, Cassius, căci ochiul nu se vede/ Decât când e răsfrânt de alte lucruri”, întrebare menită să insinueze şi să trezească dorinţele mocnite în adâncurile sufleteşti ale lui Brutus, unde zăceau nedesluşite, fără un contur limpede, barate de mijiri ale conştiinţei. Jocul psihologic este condus cu măiestrie – Cassius foloseşte arma măgulirii, a luptei pentru o cauză dreaptă, ca, prin câteva replici scurte, să ajungă la ţintă, să-i descifreze tainele sufletului: Brutus:

„Ce-i strigătul acesta? Mi-este teamă / Că plebea rege şi-a ales pe Cezar. Cassius: Ţi-e teamă spui? Atunci, dar, n-ai dori-o” (I, 2). Insinuarea este suficientă pentru a lua o hotărâre, motivând acţiunea criminală prin apărarea binelui obştesc, riscându-şi viaţa pentru a nu-şi păta onoarea.

Aceeaşi tehnică psihodramatică este utilizată în *Hamlet* de către Guildenstern şi Rosenkrantz, prieteni din

copilărie ai prinţului, la stăruinţa regelui, pentru a-i descoperi răul ce-l roade şi a-i găsi un leac (II, 2). Cele două iscoade mărturisesc neputinţa de a-i putea smulge o mărturisire: „Nici nu prea stă să fie cercetat / Rămâne dus pe gânduri, singuratic” (III, 1), căci „Zgârcit să-ntrebe, însă la-ntrebări / Având răspunsul viu” (III, 1). Aceeaşi tehnică poate fi recunoscută şi la Polonius pentru a-i demonstra regelui certitudinea că Hamlet este nebun din dragoste, obţinând răspunsurile ganseriene cunoscute. Fără îndoială, asistăm în Hamlet la cea mai autentică demonstraţie de psihodramă la reprezentarea companiei de actori a acelui episod de teatru în teatru. Pentru a-şi justifica unele excentrităţi, Hamlet mărturiseşte că va trebui să simuleze nebunia şi se comportă ca atare. Se desfăşoară o pantomimă ce reproduce crima şi incestul unchiului său, în conformitate cu dezvăluirile fantomei, urmărind împreună cu Horatio mimica regelui-spectator. Acesta, îngrijorat de conţinutul pantomimei-prolog şi de o parte din piesă, îl întreabă pe Hamlet dacă cunoaşte piesa şi nu e nimic supărător, ceea ce prilejuieşte lui Hamlet insinuarea că e o farsă, o otrăvire în glumă, ce nu jigneşte pe nimeni, titlul piesei fiind „Capcana de şoareci”, adăugând că titlul este la figurat, un omor, o ticăloşie, insinuând: „Dar ce ne pasă nouă? Şi majestatea voastră şi noi avem cu toţii sufletele curate, nu ne atinge cu nimic” (III, 2). În desfăşurarea scenei turnării otrăvii în urechea celui adormit, Hamlet simte nevoia de a comenta şi de a anticipa insinuant: … veţi vedea îndată cum câştiga ucigaşul iubirea soţiei lui Gonzalo” (III, 2). Regele se ridică şi pleacă, întrerupând reprezentarea. Hamlet capătă certitudinea că destăinuirile stafiei sunt adevărate şi, în stare de intuiţie delirantă, este satisfăcut de această descoperire, are o stare euforică cerând să vină muzica, ideea şi actul răzbunării trecând pe un plan secundar. O psihodramă care, în afara deducţiei adevărului faptic, îl eliberează de tensiune psihică, îi consolidează convingerea delirantă şi realizează astfel, asupra lui Hamlet, un fel de catharsis dominat de euforie.

Amintesc încă trei episoade de teatru în teatru având protagonişti eroi ca: *Falstaff, Parolles* şi *Malvolio.* Falstaff şi prinţul Henric se angajează deliberat în psihodramă. Ei joacă o comedie imaginând situaţia: ca prinţul să apară în faţa tatălui său, interpretat de Falstaff, care-l judecă pe prinţ enumerându-i defectele şi modalitatea de corectare a acestora, pentru ca în decursul aceluiaşi episod rolurile să se inverseze, prinţul interpretând rolul regelui, care-l judecă pe prinţ interpretat de Falstaff. E o psihodramă autentică a cărei urmare este convertirea prinţului spre înalta sa menire, ajutându-şi prietenii de aventuri *(Henric al IV-lea,* partea I, II, 4).

Identificările psihodramei sunt cele două scene în care Parolles, întocmai ca şi prototipul său Falstaff, porneşte în căutarea tobei pierdute, mărturisind regretul unui asemenea angajament şi stratagemele pe care le va folosi pentru a-şi înşela camarazii: să-şi producă vânătăi, să-şi frângă spadă, să-şi sfâşie hainele etc., fiind surprins şi legat la ochi de soldaţi din propria lui tabără, care se dau drept inamici şi cărora le promite, în schimbul vieţii, că le va furniza toate informaţiile despre lagărul său (*Totu-i bine cină sfârşeşte bine,* IV, 1). Într-adevăr, crezându-se în faţa duşmanului, este adus în butuci, după ce-şi mărturisise toate păcatele în faţa unuia ce s-a dat drept călugăr şi răspunde la întrebările ce i se pun, batjocorind armata din care făcuse parte şi relatând ceea ce are mai rău fiecare dintre ofiţerii ce erau de faţă, fără ca el să ştie aceasta: căpitanul Dumaine este viciat sexual, laş şi păduchios, ducele un muieratic, frivol şi incapabil, bun de jumulit, după cum reiese din sfaturile către iubită aflate în scri348 soarea neexpediată ce se găseşte asupra lui. Dezlegat la ochi îşi dă seama că se află în faţa celor pe care îi discreţiilase. Iertat, este mulţumit să trăiască „chiar şi-n ruşine” (IV: Î).

Un alt episod psihodramatic se află în *A douăsprezecea noapte:* farsa în care Maria îl prinde pe Malvolio, cu intenţia de a-i vindeca aroganţa, maliţiozitatea şi capriciozitatea erotică. Scena scrisorii

expune cu măiestrie metamorfoza lui Malvolio, în comentariile regizorilor din culise, care, în urma situaţiilor groteşti ce se produc, îl declară în continuare nebun şi-l tratează în consecinţă: îl leagă şi-l închid într-o magazie întunecoasă. Maria, în calitate de doctor de nebuni regizează în continuare psihodramă, Malvolio mărturisindu-se nebunului deghizat în duhovnicul Topaz.

De un extraordinar sens psihodramatic este încărcată scena de dezvinovăţire a lui Richard al III-lea, de declaraţii amoroase, de cerere în căsătorie şi în final de cucerire a Annei, văduva prinţului Eduard, în timp ce aceasta urma cortegiul funebru al socrului ei, regele Henric al VI-lea. Înfruntă blestemele Annei pentru că i-a ucis soţul şi socrul şi, oprind ceremonia funerară, simte necesitatea de a se dezvinovăţi prin mărturii mincinoase, răspunde la insulte cu vorbe de adulaţie şi declaraţii amoroase până când femeia este înduplecată, operându-se prin această descărcare şi o transformare a părerii despre sine însuşi, de la subestimare la supraevaluare (*Richard al III-lea*, I, 2).

Manifestările Lady-ei Macbeth în accesul somnambulic: gesturi, automatisme, vorbe despre „pata de sânge”, alternate de dojană, îndemnuri, temeri, remuşcări etc., oferă elemente suficiente de reconstituire psihodramatică a crimei şi a consecinţelor acesteia. Notând tot ceea ce spune şi observând comportamentul fiziologic, doctorul deduce întâmplările, declinându-şi competenţa: „Ce mai suspin. Are povară grea pe inimă” „… „Doamna duce lipsă / De-un preot, nu de-un vraci” (V, 1).

Exemplificarea elocventă a psihodramei, ca procedeu şi finalitate terapeutică, o întâlnim în *Regele Lear*, atunci când Gloucester orb este călăuzit de Tom-nebunul, în realitate fiul său Edgar, căruia îi cere să-l ducă pe o stâncă de unde să se arunce în mare. Edgar, pentru a-i îndepărta ideea sinuciderii, îi sugerează marginea prăpastiei, ambii fiind real în plină câmpie: „Nu m-aş juca cu deznădejdea lui / De n-ar fi să i-o vindec” (IV, 6). Edgar, care regizase totul, se dă drept o altă persoană, întrebându-l cum de mai este zdravăn după o cădere de la aşa înălţime,

spulberându-i prin acest trucaj gândul sinuciderii. Resemnat, Gloucester se stinge zâmbind, după ce Edgar i-a destăinuit calvarul suferinţei sale.

Artă dramatică în totalitate este o psihodramă, într-o accepţie psihiatrică mai nouă, sociodramă (Moreno), deoarece se adresează unui număr mai mare de persoane, realizând un catharsis colectiv.

În ceea ce priveşte *persoanele prin intermediul cărora se oficiază actul terapeutic în bolile mintale,* Shakespeare este un exponent obiectiv al practicii timpului său, ierarhizându-le după tradiţie, practică, învăţătură, acordând o mare pondere medicilor, care, firesc, în majoritatea cazurilor se preocupă cu predominanţă sau în exclusivitate de stări psihiatrice.

Îngrijirea unui bolnav mintal ei. a privită ca o ocupaţie dificilă, de sacrificiu, după cum reiese din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (V, 2), unde Berowne, pentru a obţine iertarea Rosalindei, faţă de care s-a făcut vinovat de nesocotinţă şi sperjur, sacrifică, după cererea iubitei, un an din viaţă îngrijind bolnavi cu grele suferinţe, îndeosebi psihice:

…Un an întreg, dar zi cu zi, întruna, Să cercetezi pe cei lipsiţi de grai.

Şi celor care gem să câţi, prin duhu-ţi Isteţ, să le aduci zâmbetul pe buze.

Pentru a preciza domeniul de intervenţie al psihiatrului putem culege o referinţă din monologul blasfemator al lui Thersit, care consideră posibilă înnebunirea celor doi prieteni Achile şi Patrocle fie „de prea mult sânge şi prea puţin creier”, fie „de prea mult creier şi de prea puţin sânge”, această a doua posibilitate obligându-l să devină doctor de nebuni (a curer of madmen) (*Troilus şi Cressida,* V, 1).

În *Macbeth* (IV, 3) se află indicaţia despre puterea vindecătoare a regelui. Un doctor englez apare episodic ca un crainic ce vesteşte că regele este aşteptat de mulţimea bolnavilor a căror suferinţă depăşeşte puterile ştiinţei şi care speră să se vindece pe loc numai prin atingerea

mâinii de cer sfinţită a regelui. Malcolm confirmă acţiunea regeluităműduitor, care vindecă boli ciudate, în rândul cărora intră în primul rând bolile mintale, ulcere ş.a., prin exorcisme: rugăciuni şi talismane, cum ar fi un ban de aur atârnat de gât. Mai mult, regele, dotat şi cu darul profeţiei, transmite urmaşilor aceste puteri miraculoase. Tagma călugărilor şi preoţilor, ca mediatori între pământ350 teni şi dumnezeu, constituia o atracţie pentru cei ce sufereau de boli bizare. Astfel, călugărul Francis din *Mult zgomot pentru nimic* (IV, 1), ce vine în ajutorul Herei, se consideră deţinătorul unor cunoştinţe deosebite, potrivite pentru „durerile ciudate1.

Stareţa din *Comedia erorilor* reprezintă o atitudine terapeutică faţă de bolnavul mintal, caracterizată prin înţelegere, blândeţe şi libertate, contrară celei oficiale, reprezentată de celălalt tămăduitor al nebuniei, învăţatul Pinch, partizan al concepţiei demonopate, care ne apare ca primul psihiatru în dramaturgia shakespeareiană, indicând exorcisme şi metode represive faţă de bolnavul mintal agitat. El suportă şi o agresiune din partea unuia dintre eroi, considerat bolnav mintal. Adriana se adresează astfel:

Se poartă ca un scos din minţi, e drept, Eşti vraci, prea iscusite doctor Pinch.

Fă-l să-şi revină-n simţurile-i toate… (IV, 4).

Tratamentul nebuniei de către preot ne apare şi din episodul psihodramatic menţionat aflat în *A douăsprezecea noapte* (IV, 2), unde nebunul deghizat în Topaz parohul „vine să pogoare tihna asupra duhului neliniştit al lui Malvolio”.

Regele *Henric al VIII-lea* îşi mărturiseşte chinurile prin care a trecut în decursul vieţii sale: căsătoria cu văduva fratelui său, necazurile prilejuite de căsătoria fiicei sale, moartea copiilor imediat după zămislire, toate producându-i o suferinţă psihică, pentru a cărei vindecare a chemat preoţi şi învăţaţi:

Adică-am năzuit să-mi lecuiesc Bolnavul cuget, încă neîntremat şi i-am chemat pe cei mai învăţaţi

Dintre părinţi şi cărturari din ţară. (II, 4).

Tămăduitorii (empiricii, vracii) sunt căutaţi pentru priceperea lor validată prin efectul vindecător al intervenţiei lor. Regele din *Totu-i bine când sfârşeşte bine* respinge descântecele băbeşti, apreciind raţiunea în terapie, recurgând la ajutorul acestora atunci când se produce un eşec al reprezentanţilor oficiali ai artei medicale (II, 1). Pentru suferinţa sa psihică întreabă despre bătrânul vraci, ce a trăit cândva în casa sa:

De-ar mai trăi m-aş căuta cu el;

Dă-mi braţul; ceilalţi doctori m-au tocit, Cu leacurile. Firea mea cu boala

S-au războit în voie. (I, 2).

Regele acceptă leacurile Hélènei „fata unui vraci sărman", ce deţinea de la tatăl ei decedat cunoştinţe asupra bolilor şi, îndeosebi, leacuri de tămăduire a acestora, notate într-un catastif, şi al căror efect este sporit de acţiunea psihoterapeuţică prin sugestie verbală.

Reprezentanţii ştiinţei şi artei medicale care apar în piesele lui Shakespeare îşi exercită competenţa în cazuri de suferinţă psihică. Cu alte cuvinte sunt psihiatri.

Călugărul franciscan Lorenzo este solicitat în stări de impas sufletesc, când se dovedeşte un bun sfătuitor (psihoterapeut), combate ideea sinuciderii, fiind în acelaşi timp un experimentat cunoscător al artei de a prepara poţiuni somnifere, deosebind darul vindecător sau ucigător ce se află în plante, cumulând atribuţii de medic şi farmacist (*Romeo şi Julieta,* II, 3).

Doctorul Caius, medic francez, este prezentat caricatural ca un personaj grotesc, violent, impulsiv, dezordonat, dezvăluindu-şi firea într-un conflict amoros, în lupta pentru Anne Page, ameninţându-şi adversarul, pe părintele Hugh, cu duelul, cu tăierea capului său „Jur că am să tai la el amândoi fudulii** (*Nevestele vesele din Windsor* I, 4).

Cordelia, care a aflat că nefericitul ei tată se află „Mai tulburat ca marea înfuriată", îi aduce la căpătâi *un doctor* care, după descrierea simptomelor şi observaţia bolnavului, dă cele mai fireşti recomandări psihiatrice:

repausul prin somn controlat, asociind la tratament muzica pentru a nu-l şoca la apariţia Cordeliei, dirijând judicios procesul psihoterapeutic prin evitarea evocării amintirilor dureroase din trecut, prin supravegherea lui în casă până „să-şi vână-n fire pe deplin** *(Regele Lear,* IV, 7).

Cei doi doctori din *Macbeth* intervin tot în situaţii legate de afecţiunile psihice: *doctorul englez* apare, după cum s-a mai relatat, ca un crainic al regelui la apariţia acestuia în chip de tămăduitor al mulţimii de bolnavi ce caută în atingerea mâinii regale o ultimă scăpare. Doctorul scoţian veghează, observă şi surprinde accesul somnambulic al Lady-ei Macbeth. El culege date asupra stării acesteia de la doamna de onoare ce o supraveghează, apoi descrie în comentariul pe 352 care-l face împreună cu doamnă, toate simptomele manifestate într-o asemenea stare, cu o preciziune ce uimeşte, relatează despre cazuri similare întâlnite în practica sa, din care prospectează un prognostic favorabil şi dă indicaţii terapeutice: necesitatea unei mărturisiri la preot, pentru a-i reduce tensiunea psihică, ca şi necesitatea unei supravegheri permanente pentru a nu comite o autoagresiune (V, 1), medicul mărturisind dorinţa de a fugi datorită riscului unui insucces: „De scap de-aieea viu, / Oricât mi s-ar plăti, tot nu mai viu”. (V, 3).

De o înaltă ţinută etică şi competenţă profesională desăvârşită ne este înfăţişat doctorul Cerimon din *Pericles.* Nobil din Efes, Cerimon a studiat medicina însuşindu-şi cunoaşterea leacurilor din pietre, metale şi plante, fiind un adevărat prototip al medicului umanist al Renaşterii. Are satisfacţii în practica medicală, studiază suferinţa umană pentru a o suprima, este însufleţit de idealuri etice, dispreţuieşte bunurile materiale şi onorurile. În faţa trupului Thaisiei, la deschiderea sicriului, îşi dă seama că este vorba de o moarte aparentă şi iniţiază un tratament complex de reanimare utilizând rând pe rând: muzica, căldura, masaje cu ştergare, aer, leacuri, împărtăşind din experienţa sa: „Şi ştiu / De-un egiptean ce nouăore-a stat / Ca mort”... (III, 2). În final este elogiat astfel de Gowers:

„Prin veneratul Cerimon, fiinţa / Ce pune-n slujba binelui ştiinţa”. (V, 2).

Aceeaşi atitudine etică, în problema responsabilităţii medicului, îl aşază în galeria medicilor shakespeareieni pe doctorul Cornelius din *Cymbeline.* Medic şi farmacist, el experimentează pe şobolani şi animale leacurile preparate, pentru a le cunoaşte mai bine efectele şi pentru a găsi un antidot. În această artă a distilării, îndeosebi de parfumuri, a avut-o pe regină mult timp ucenică. El înmânează reginei leacurile pe care aceasta le-a cerut, conştiinţa îndemnându-l s-o întrebe la ce va folosi mixturi otrăvitoare. Cu acest prilej sunt dezvăluite obiceiurile criminale ale regilor: „Nu rareori îmi cere /

Şi regele asemenea leacuri”. (I, 5). Conştiinţa şi responsabilitatea profesională este exprimată cu probitate de doctorul Cornelius, care ia măsuri de a o împiedica să facă rău:

Te bănui, doamnă, dar să căşunezi Vreun rău tot nu vei izbuti. (I, 5).

Cunoscându-i cugetul perfid mărturiseşte mai departe:

Şi n-aş încredinţa unei făpturi

Atât de rea, primejdioase droguri (I, 5), având liniştea sufletească că amăgind-o pe regină, o îndepărtează de la crimă.

Butts, doctor al lui *Henric al VIII-lea,* care manifestă el însuşi tulburări psihice, este prezentat într-o lumină mai puţin favorabilă, ca un om de încredere al regelui în ţesătura de intrigi de la curte. (V, 2).

Simularea nebuniei

Glumind, bufonii-ades o nimeresc.

Regele Lear, V, 3. *Voi fi deci iar zănatec.* Hamlet, III, 2.

Îşi aruncă săgeţile, adăpostit la de o pavăză de nebunia lui. Cum vă place, V, 4.

Simularea, prin definiţie, constă în manifestarea unor tulburărări fără substratul unei existenţe reale, în scopul obţinerii unui avantaj, înşelând bună credinţă a altora. În

orice împrejurare s-ar ivi, cu excepţia unor situaţii vitale excepţionale, unde, de altfel, este accidentală, simularea capătă o semnificaţie patologică, îndeosebi psihiatrică. Boală mintală, indiferent de intensitate, se pretează frecvent la simulare. Mai mult, unii dintre bolnavii psihici pot supraadăuga elemente simulatorii tabloului lor clinic, unii afirmând cu anticipaţie o atare atitudine.

Richard al III-lea, în epoca de parvenire la coroană, uzează de arma prefăcătoriei, adoptând o pantomimă şi o vorbire contrare intenţiilor sale perfide. Autor de mârşăvii, le aruncă în seama inocenţilor, loveşte şi ţipă cel dintâi, îşi trimite la închisoare nepotul şi îl plânge în faţa demnitarilor, răspândeşte permanent şi calculat intrigă, pe care o acoperă cu versete biblice:

…Le spun să răsplătim prin bine răul,
înveşmântându-mi goală viclenie, Cu vorbele furate din Scriptură.
(I, 3).
Şi-s luat drept sfânt, în timp ce-l joc pe dracul

Titus Andronicus, care prezintă o psihoză reactivă cu intervale de luciditate, ca urmare a uciderii fiilor lui de către Tamara, ai cărei fii îl păzesc, declară că simulează nebunia pentru a se răzbuna:

Eu îi cunosc, deşi mă cred nebun;
Şi-i voi izbi cu propria lor armă… (V, 2).

Hamlet în convorbirea cu mama să o roagă să comunice regelui nebunia sa simulată, sub pavăza căreia îl va ucide: „Că eu de fapt nu sunt atins de nebunie / Ci nebun din prefăcătorie” (III, 4) (That I essentially am not madness, / But măd în craft). De altfel, Hamlet făcuse, după convorbirea halucinatoare cu fantomă, o declaraţie în care îşi avertiza prietenii că în scopul împlinirii răzbunării, îşi va impune un comportament ce va părea ciudat: „va trebui / Să-mi pun obrazuri vechi de măscărici” (I, 5), şi le cere să jure că prin niciun gest sau vorbă nu-l vor demasca, nu vor arăta că ştiu ceva despre el.

Necesitatea simulării nebuniei în scop terapeutic este înfăţişată de Petruchio în *îmblânzirea scorpiei.* Pentru a

corecta capriciozitatea Catarinei, proaspăta lui soţie, Petruchio se va identifica voit cu atitudinea, vorbirea şi conduita unui bolnav de psihoză maniacală. În toate apare o notă stridentă, caraghioasă, violentă, cu replici tăioase şi gesturi exagerate. Descrierea îmbrăcăminţii sale de ginere evocă pe aceea a unui maniacal în acces: „Petruchio soseşte cu o pălărie nouă şi cu o haină veche; poartă o pereche de nădragi întorşi pe dos de vreo trei ori; o pereche de cizme în care de bună seamă se păstrau luminările: una cu cataramă, alta cu şireturi; are în şold o sabie ruginită, luată din cine ştie ce panoplie comunală, cu mânerul frânt, fără teacă şi cu vârful bont”… etc., etc… (III, 2). Ajuns la conacul său îi ies în cale servitorii. Cântă, loveşte slugile, le insultă, trece cu uşurinţă de la o idee la alta, pretextează că friptura este arsă şi fără a-şi întreba soţia leşinată de foame, răstoarnă masa cu totul şi-şi alungă slugile, hotărăşte că amândoi să postească, o duce în camera nupţială, dar nu o lasă să doarmă, ţipă şi înjură încât sărmana mireasă este năucită în această companie, el declarându-i: „că tot ceea ce face, face din iubire!” (IV, 1, 3) şi nu se opreşte decât în momentul când ciudată, obstinata şi capricioasa Caţarina îşi relevă trăsăturile ideale ale femininului etern: duioşie, căldură, blinda ascultare.

Un sfârşit, o simulare legată de un imperativ major: salvarea vieţii. Edgar, victimă a intrigilor calomnioase purtate de fratele său vitreg, Edmund, pe lângă tatăl lor, Gloucester, ce porunceşte să fie pus în fiare, proscris, hăituit, este silit să se deghizeze în straie de nebun-vagabond şi cerşetor. Sărmanul Tom se înfăţişează şi se comportă ca un bolnav maniacal:

Mă voi mânji pe ochi cu spurcăciune, şi-n plete am să-mi încâlcesc scaieţi. Iar trupul mi-l voi coperi cu zdrenţe, Lăsându-mă să-nfrunt al bolţii vifor, Desculţ şi despuiat.

Regele Lear, II, 3.

Adăpostit într-un bordei pe vreme de furtună împreună cu Lear, însoţit de cei doi credincioşi, Kent şi

nebunul, Edgar apare deghizat în fugar de la ospiciu (disguised aş a madman), exprimând semnele unui acces maniaco-depresiv, cu alternanţe rapide între cele două faze. Se consideră stăpânit de diavol; fugă de idei, cânta, idei obsedante, deprimante, sărmanului Tom i-a lăsat necuratul... „cuţite sub căpăţii şi funii sub scaun, ca să-şi ia zilele; îi toarnă şoricioaică-n oală cu ciorbă”... emite sentinţe etice, apoi derulează într-un ritm accelerat o cascadă de rime: „Mă culcam şi mă sculam cu păcatul, căci cum e sacul şi peticul. Vinul tare mi-a plăcut şi eram tare la barbut... Taie curmul şi-i dă drumul, că s-a înfuriat nebunul!”, sau credinţe populare din folclorul englezesc despre Aghiuţă, care umblă noaptea şi...

„Seamănă albeaţă în ochi, te face saşiu şi-ţi pune gură de iepure. Strică făina şi schingiuieşte pe bieţii pământeni” (III, 4). Simularea stării maniaco-depresive la Edgar se epuizează atunci când primejdia urmăririi sale încetează. Tabloul clinic este consecvent.

Nu putem încheia însemnările privind simularea nebuniei fără a aminti de aşa-numiţii nebuni, clovni, măscărici, servitori, care în ciuda acestor denumiri au cu totul alte funcţiuni în edificiul dramatic shakespeareian, decât acelea ce ar decurge din nominalizarea lor directă. Este adevărat că nota lor comună este dată de forma manifestării verbale şi de conţinutul ideator, foarte apropiate de cele maniacale, mai precis, de intensitate hipomaniacală. Libertatea de limbaj, cu replici prompte, tăioase, directe, uneori licenţioase, degajă un umor robust, exprimând bunul simţ şi experienţa seculară a poporului, ca şi inteligenţa scăpărătoare, prin care aceste personaje şi-au căpătat o notorietate imperisabilă. Aceşti pseudonebuni, cu diferite denumiri: nebun (fool), clovn, (clown), clovn-servitor (clown-servant), clovnigropari (clowns-grave-diggers), măscărici (jester), măscărici al curţii (court-jester), vagabond (rogue), servitor (servant), servitor însoţitor (attendent), paj (page), portar (porter), temniceri (gaolers), pescari (fishermen) etc., au un rol multiplu, fiind exponenţi ai înţelepciunii populare, critici ai

moravurilor aristocraţiei şi ai stăpânilor lor, fie şi regi, moderatori ai exceselor şi patimilor, interpreţi înţelepţi ai stărilor social-politice, inteligenţa ce evaluează prezentul şi prospectează viitorul speculând situaţiile şi conturând o filosofie „optimistă”, realistă, a vieţii, eternitatea glumei şi a vorbei de spirit stăruind asupra farsei tragice a existenţei umane. Sunt personaje pozitive, întruchipări viabile ale îndrăzneţelor idei erasmiene din *Elogiul nebuniei.* Sub scutul protector al „moirei”, ele îşi permit orice, oricând şi faţă de oricine, fără a atrage ură, ranchiună sau pedeapsă, dimpotrivă simpatie, bunăvoinţă şi recompensă. Într-un studiu despre *Funcţia bufonului în teatrul lui Shakespeare* (10), S. Bărbulescu a demonstrat mesajul dramaturgului transmis contemporaneităţii şi posterităţii prin intermediul acestui personaj gigant, insistând asupra funcţiei de critic social, de protagonist al justiţiei şi eticii sociale, de întruchipare a bunului simţ popular, a idealurilor de libertate a gândirii şi vieţii, masca nebuniei pretnndu-se perfect exprimării celor mai triste adevăruri fără niciun risc. Lucian Blaga, în unul din aforismele sale, identifică „nebunul” shakespeareian corului din tragedia antică (12, p. 124), iar în altul îi acordă o importanţă deosebită în structură interioară a construcţiei dramatice, evidenţiind funcţia de animator şi salvator al piesei. Atunci când aceasta se află în primejdia banalităţii „apare nebunul şi dintr-odată spectacolul devine divin”, căci în teatrul stratfordianului „aportul copleşitor de genialitate este al nebunilor” (12, p. 70), susţine gânditorul, poetul şi dramaturgul român.

Shakespeare – psihiatru

Ce lume de nebuni, Domnilor!

Middleton

A douăsprezecea noapte, III, 1. (Titlul satirei antishakespeareiene)

La capătul analizei dramaturgiei shakespeareiene, prin metoda de investigare psihopatologică, am surprins un imens şi interesant material faptic psihiatric ce merită a fi luat în seamă. Totodată, se conturează un aspect inedit

al dramaturgului, acela de psihiatru.

Shakespeare-psihiatru al Renaşterii engleze şi europene, ce şi-a scris şi reprezentat piesele la sfârşitul secolului al XVI-lea şi la începutul secolului al XVII-lea, a fost investigat prin criteriile şi de pe poziţiile ştiinţifice ale epocii contemporane. Concluzia ce se desprinde este aceea a transfigurării literar-dramatice a materiei oferită de psihiatrie într-o realizare grandioasă, cu atât mai preţioasă cu cât adevărul ştiinţific nu a fost sacrificat, datele obiective ale acestuia fiind integrate în formula poetică elevată a genului dramatic. Shakespeare rezistă unui asemenea riguros examen, deoarece descrierea tablourilor clinice întruchipate de eroii săi este aceea a psihiatriei de totdeauna, interpretările etiopatogenice nu apar aberante, iar tratamentul indicat nu este câtuşi de puţin desuet. Cu alte cuvinte, forma bolii mintale şi manifestările bolnavilor mintali de azi sunt aidoma celor de pe vremea lui Shakespeare, căci nebunia are perenitatea ei, fiind inerentă condiţiei umane.

Nu este greu de răspuns, cu toată penuria datelor biografice privind pe marele Will, la întrebarea: de unde a; avut atâtea cunoştinţe psihiatrice precise, câte a utilizat în opera sa? În primul rând, din experienţa nemijlocită a vieţii. În societatea elizabethană, bolnavii mintali circulau liberi, fiind 359

Întâlniţi pe stradă, în târguri sau în preajma tavernelor ca cerşetori-vagabonzi, cei mai periculoşi fiind internaţi în casele de corecţie din comitate sau în spitalul Bedlam, citat de dramaturg, de unde deducţia că l-ar fi vizitat, ca divertisment, după cum era obiceiul timpului, sau, poate, în scop documentar.

Shakespeare şi-a recrutat eroii din viaţa de toate zilele, bogată în întâmplări şi evenimente cu semnificaţie psihopatologică.

O experienţă livrescă se adaugă experienţei vieţii. După cum mărturiseşte opera sa, cultura lui Shakespeare era multilaterală. Clasicii greci şi romani sunt adesea citaţi, între care şi clasicii medicinii:

Hipocrat, Galen, Celsus, Dioscoride etc., care puteau fi accesibili în traducere englezească, fiind comentaţi la Cambridge. *Aforismele lui Hipocrat* erau traduse în englezeşte din 1585, iar Timothy Bright publicase la Londra în 1586 *Tratat asupra melancoliei.* Practica medicală a ginerelui său, dr. Hall, i-a pus la dispoziţie o serie de observaţii clinice, după cum reiese din publicaţia lor ulterioară. Faptul poate fi luat în consideraţie pentru perioada ultimă a creaţiei sale.

Informaţii de natură psihiatrică a obţinut fără îndoială din lucrări cu caracter filosofic şi literar: *Eseurile* lui Montaigne, traduse în englezeşte de G. Florio, *Elogiul nebuniei* de Eras, mus, *Eseurile* lui F. Bacon sau celebra scriere *Gargantua şi Pantagruel* a lui Rabelais, care era şi medic, dotat cu o vastă cultură umanistă. Cultura umanistă a dramaturgului pare a fi statornicită pe temeiul câtorva opere de căpătâi, fără a excepta pe acelea în care era expusă concepţia medicinii hipocratice, ceea ce deschide un orizont mai larg pentru creator decât erudiţia încâlcită a savanţilor ce tindeau să ştie totul.

Că marii învăţaţi ai evului mediu şi ai Renaşterii, Shakespeare nu era un om cu titluri şi cu diplome, el era geniul care îşi depăşeşte epoca, se afirmă şi se impune fără a avea nevoie de confirmarea unei autorităţi universitare.

O altă sursă informativă a fost pusă la dispoziţie de folclorul şi de medicină populară englezească, din care forţa inteligenţei sale a ştiut să despartă elementul fantastic şi absurd al credinţelor şi superstiţiilor de faptul empiric, păstrat şi transmis din veac în veac. A ironizat, discreditând în acest fel, concepţia demonopatică a bolilor mintale întreţinută de 360 autoritatea clericală şi răspândită în popor.

Marile flagele cum erau alcoolismul şi sifilisul, ce determinau frecvent tulburări psihice, au fost destul de bine cunoscute de dramaturg, care le-a descris amănunţit şi prin manifestările cărora şi-a conturat unii dintre eroi.

Întrebării de ce s-a complăcut Shakespeare în pictura

bolii şi a bolnavilor mintali, i se pot găsi multe răspunsuri. Întâi, Shakespeare era un om al epocii sale. Gustul elizabethan era înclinat spre scene şi întrupări ale groazei, josniciei, bizarului, ridicolului şi grotescului ca şi ale contrariului acestora. Gustul pentru eroul şi fapta de dimensiuni gigantice, titanice, era caracteristic numeroşilor spectatori. Aşadar, dramaturgul nu putea crea decât după cum cerea moda impusă de acest public eterogen, ce asalta teatrele londoneze, pentru a găsi pe scena acestora senzaţii ce depăşeau totdeauna pragul normalităţii. Tragicomicul suferinţei psihice a constituit substanţa din a cărei transfigurare au apărut eroi giganţi care sunt în acelaşi timp şi prototipurile psihopatologiei. Îl al doilea rând, dramaturgii Renaşterii engleze care l-au precedat sau i-au fost contemporani, au introdus în piesele lor scene cu bolnavi psihici, evoluţia acestora nefiind concordantă cu realitatea psihiatrică, imaginaţia autorilor denaturând-o. Ceea ce predecesorii şi contemporanii au încercat, Shakespeare a desăvârşit. Interesul predilect pentru problema sănătăţii şi suferinţei a fost, este şi va fi întotdeauna o problemă de psihologie umană, remarcându-se o aviditate a cunoaşterii, fie prin informaţii directe, fie indirecte, mediate de o operă literară. În cazul de faţă, teatrul apare ca o deosebită tribună a răspândirii cunoştinţelor medicale. În al treilea rând, Shakespeare a ales acest teritoriu al manifestărilor umane, deoarece a avut intuiţia că stările psihopatologice se pretează la o transfigurare dramatică mai mult decât cele aşa-zise de normalitate psihică. La urma urmei, materia primă stă la îndemâna tuturor, însă ceea ce şi cum se extrage din ea este o problemă pe care o încheagă fermentul genialităţii.

Tratarea problemelor psihiatrice în teatrul shakespeareian este integrată în concepţia medicală generală, cea hipocratică, aceasta derivată la rândul ei dintr-o concepţie despre lume şi viaţă, din filosofia antichităţii elene, ale cărei idei materialiste au dat temeiurile ştiinţifice ale Renaşterii, ducând la dărâmarea idolilor ignoranţei, monştri ai credinţelor fantastice, ai

superstiţiilor absurde, ai fanatismului religios, ce au bântuit evul mediu, inclusiv practica medicală a vremii. Meritul imens al dramaturgului constă în forţa de a discerne şi de a surprinde adevărurile esenţiale, contopind fericit ştiinţa şi artă, fără a le diminua conţinutul. Cunoaşterea integrală a sufletului uman şi a devierilor acestuia i-a îngăduit să îmbine normalitatea cu starea intermediară şi cea psihopatologică, aşa cum numai viaţa reală le poate cuprinde în totalitate.

Transfigurarea dramatică a psihozelor apare ca o preocupare permanentă de la primele şi până la ultimele piese. Abordată cu mai puţină insistenţă în lucrările de început, problema capătă greutate şi devine treptat o preocupare dominantă a dramaturgului. Descrierea destrămării raţiunii, a conduitei aberante şi a personalităţii deviate sunt înfăţişate amănunţit, reacţiile nevrotice depresive şi anxioase la psihotraume sunt exemplificate bogat, înfăţişând suferinţa psihică în variatele sale aspecte. Evidenţierea trăsăturilor psihopatologice este exprimată direct de manifestările caracteristice ale eroilor, din mărturisirile sau din comentariile lor.

Etiopatogenia şi terapeutica bolilor psihice sunt transpuse în sensul lor ştiinţific, atât cât se vehiculase de la începuturi şi până în epoca sa, date pe care le-a asimilat total, pentru a le reda prospectiv în idei psihoterapeutice, pe care epoca noastră le consideră o descoperire recentă. Nimeni nu a realizat că Shakespeare în opera sa procedee psihoterapeutice ca psihodrama şi sociodrama. Cine va intenţiona să le deprindă va trebui să se adreseze permanent psihoterapeutului Shakespeare.

Nebunul, denumit ca atare în piesele lui Shakespeare, nu este ceea ce îl arată numele. El aparţine parapsihiatriei, deşi ca modalitate expresivă utilizează tablouri psihiatrice uşor identificabile şi încadrabile nosologic. Din felul cum este prezentat, peisajul psihopatologiei îşi risipeşte ceaţa evocatoare de tristeţe şi deznădejde şi apare într-o lumină policromă şi captivantă. Nebunul ce ia totul în şagă este adeptul frenetic al

horaţianului „carpe diem”, constituind o reacţie la ahturi nea de blazare şi melancolie afişată de unii aristocraţi pe care o motivau prin acel afectat „taedium vitae”, din care nu ar putea evada.

Prin imensa varietate de probleme ce se desprind din psihiatria dramatică shakespeareiană, prin probitatea lor ştiinţifică, prin ridiculizarea falselor idei ce învăluiau în mister boala şi bolnavul mintal, avem un document viu, uşor accesibil, şi realist al psihiatriei de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, document ce depăşeşte toate publicaţiile din acest domeniu ale epocii, constituind o contribuţie substanţială la istoria psihiatriei.

În sfârşit, s-a născuit ca acest studiu de patografie literară să fie un început, care să atragă şi să stimuleze şi alţi cercetători să supună analizei lor, prin metoda denumită circumstanţial

„Psihopatologică”, o seamă de opere literare şi artistice bogate în informaţii ce nu pot fi relevate decât prin acest instrument de cunoaştere. Literatură şi artă sunt expresia transfigurării estetice a vieţii umane integrale, ori, după cum mărturiseşte F. Engels într-o scrisoare către Karl Marx (la 10 decembrie 1873):

„Actul întâi din *Merry Wives* cuprinde, el singur, mai multă viaţă şi realitate decât întreaga literatură germană” (79).

Investiturii de „contemporan al nostru” acordată lui Shakespeare de către Jan Kott i-aş adăuga-o – în urma analizei ştiinţifice a stărilor psihiatrice din teatrul său – pe aceea de PSIHIATRU INFAILIBIL.

Under the name of delirious attacks were included acute and subacute delirious episodes, of sudden appearance and short duration, usually curable.

Schizophrenia in its paranoic form îs transfigured in many of Shakespeare’s plays, the characters being burdened with major pathological significances: Macbeth, Richard III and Hamlet, the last being a complex of psychopathological elements: hallucination, delirium

accompanied by suspición, a redeeming and unmasking behaviour to which are added: catatonic state, soliloquy, Ganserian conversation, behaviour bizarreries, all these elements pleading for the above-mentioned nozographic integration.

In the chapter entitled „Causes of Mental Disorders" the disclosure of the etiology of mental diseases on the basis of the great writer's plays îs treated. Of a special importance is the fact that Shakespeare demonstrated the efficiency of psychotherapy în mental diseases, to such an extent that he can be considered a psychoterapist of brilliant intuition. Suggestive therapy was brought by Shakespeare to the rank of a major procedure (Much ado About Nothing, Richard III, Coriolanus, The Two Gentleman of Verona), aş well aş the attenuation of the psychic suffering by the prevalence of another one (Cymbeline), the suggestive force of the word, etc.

In the short chapter Upon the „Simulation of Madness" the author tried to demonstrate that with the exception of a few cases of simulation of the mental disease with educaţional (The Tamin of the Shrew), or detective (Hamlet; Titus Andronicus) purposes the so-called fools, clowns, etc. have totally different dramatic functions than those suggested by their names.

Finally, în Shakespeare – an infallible psychiatrist, a less common image of the famous playwright can be found, i.e. that of a brilliant psychiatrist.

Shakespeare's dramatic psychiatry is a vivid, infallible and realistic picture of the psychiatry about the end of the 16th and the begining of the 17th centuries, rising above all the specializând publications of the epoch, bringing, thus, a remarkable contribution to the psychiatric knowledge aş well aş to the history of English and European psychiatry.

Bibliografie

1. ACTERIAN, H. Shakespeare, Ed. Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1938.

2. ADN & S, Dr. A. Shakespeare et la folie, Libr.

Maloine, Paris, 1936.

3. ARISTOTEL, Poetică, trad. D.M. Pippidi, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965.

4. ATANASIU, Dr. M. Arta şi anatomia, Casa Şcolilor, Bucureşti, 1944.

5. BACON, Fr., Eseuri, trad. A. Roşu, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

6. BALDENSPERGER, F., Literatură. Creaţie. Succes. Durată, trad. Virginia Şerbănescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.

7. BALTRUSAITIS, J., Aberaţii, legende ale formelor, trad. P. Teodorescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972.

8. BARAUDE, R. DIATKINE, R" LEIBOVICI, S., KESTENBERG, E., SIMON, J.E.M.C., Psychiatrie, III, 37817 A 10.

9. BAZIN, G., Classique, Baroque et Rococo, Libr. Larousse, Paris, 1965.

10. BĂRBULESCU, S., în Studii de literatură universală, Bucureşti.

1963.

11. BERNAL, J.D. Ştiinţa în istoria societăţii, trad. rom., Ed. Poli ţică, Bucurtşti, 1964.

12. BLAGA, L., Discobolul, Ed. Publicom, Bucureşti, 1945.

13. BLAGA, L., Trilogia culturii, Ed. Fundaţia regală pentru literă tură şi artă. Bucureşti, 1944.

14. BOINET, E., Les doctrines medicales, Ed. Flammarion, Paris, f.a.

15. BOLOGA, V., Gândirea, XIV, 6, 1935.

16. BOLOGA, V., Quelques points de vue concernant le sens de la pensée historique en médecine, Varşovie, juin, 1957.

17. BOLOGA, V., Istoria medicinei, Ed. Medicală, Bucureşti, 1957.

18. BRĂTESCU, G., Procesul vrăjitoarelor, Ed. enciclopedică, Bucureşti, 1970.

19. BRĂTESCU, G., Epidemiile, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

20. BRĂTESCU, G., Hipocratismul de-a lungul secolelor, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

21. BRÂNZEI, P., SCRIPCARU, G., PIROZYNSCH1, T. Comportamentul aberant în relaţiile cu mediul. Ed. Junimea, Iaşi, 1970.

22. BRÂNZEI], P., Educaţia estetică în chirurgie, Ed. didactică şi pe dagogică, Bucureşti, 1966.

23. BURCKHARDT, J., Cultura Renaşterii în Italia, II. trad. N. Balotă şi G. Ciorogaru, B.P.T., Bucureşti, 1969.

24. CANDREA, I.A., Folklorul medical român, Casa Şcolilor, Bucureşti, 1944.

25. CÂRTI ANU, ANA, Eseuri de literatură engleză şi americană, Ed.

Dacia, Cluj, 1973.

26. CASTIGLIONI, A., Histoire de la médecine, trad. J. Bertrand et

F. Gidon, Ed. Payot, Paris, 1931.

27. CĂLINESCU, G., Impresii asupra literaturii spaniole, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946.

28. CĂLINESCU, G., Universul poeziei, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

29. CONSTANTIN-Weyer, M. William Shakespeare, Ed. Rider, Paris 1929.

30. CUMSTON, C.G. M.D., Histoire de la médecine, trad. M-me Dispan de Floran, La Renaissance de livre, Paris, 1931.

31. DAREMBERG, Le Dr. Ch. V., Hippocrate, Ed. Lefèvre, Paris, octobre. 1843.

32. DARWIN, CH., L'expression des emotions chez l'homme et les animaux, trad. S. Pozzi, R. Benoît, Ed. C. Reinwold et C-ie, Paris, 1877.

33. DELAUNAY, Dr. P., La vie medicale aux XVI-e, XVII-e et XVIII-e siècles. Le François, Paris, 1935.

34. DELAY, I., Abrege de psychologie, Ed. Masson et C-ie, Paris, 1971.

35. DELAY, J., Aspects de la psychiatrie moderne, P.U.F., Paris, 1956.

36. DENIKER, P., SEMPE, J – C., *Les personnalites psychopathiques.*
L'Encephale, T. LVI, 1, 1967.
37. EBING KRAFT-LAURENT, Trăite clinique de Psychiatrie, trad.
fr., Paris, 1897.
38. ELIADE, M., Insula lui Eutanasius, Fundaţia regală pentru liţe ratură şi artă, Bucureşti, 1943.
39. ERASMUS, Elogiul nebuniei, trad. St. Bezdechi, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1959.
40. EY, H., E.M.C., Psychiatrie, I, 37005 A 10.
41. EY, H., E.M.C., Psychiatrie, I, 37005 A 30.
42. EY, H., BERNARD, P" BRISSET, CH., Manuel de Psychiatrie.
Ed. Masson, Paris, 1967.
43. FANCHETTE, J., Ann. Med. Psych., T. I, No. 3, 1967.
44. FAURE, P., La Renaissance, P.U.F., Paris, 1965.
45. FLUCHERE, H., Shakespeare, dramaturge elizabethain, Ed. Gallimard, Paris, 1966.
46. FOUCAULT, M., Folie et deraison, Libr. Pion, Paris, 1961.
47. GHEORGHIU, M., Scene din viaţa lui Shakespeare, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1958.
48. GILLET, L., Shakespeare, Ed. B. Grasset, Paris, 1931.
49. GOBLOT, ED., Le sisteme des Sciences, Libr. Colin, Paris, 1922.
49 A. *GRENIER, J., Arta şi problemele ei,* trad. M. Morariu, Ed. Meridiane, Buc. 1974.
50. GUIRAUD, P., Psychiatrie clinique, Libr. Le François, Paris, 1956.
51. HARVEY, W., Cercetare anatomică despre mişcarea inimii şi a sângelui la animale, trad. C. Săndulescu, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1958.
52. HAUSER, H., RENAUDET, A., Les debuts de l'âge moderne. La Renaissance et la Reforme, Fr. Alean, Paris, 1929.

53. HEGEL, G.W.F., Istoria filosofiei, vol. II, trad. D.D. Roşca, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964.

54. HENDERSON, D., GILLESPIE, RD., Manuel de psychiatrie, I, trad.

D. Anzieu, P.U.F., Paris, 1955.

55. HIPOCRAT, Texte alese, trad. C. Săndulescu, Ed. Medicală, Bucureşti, 1960.

56. IONESCU, MIH., Istoricul anatomiei umane moderne, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1974.

57. ÎORGA, N., Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité, III, *Époque moderne,* Ed. J. Gamber, Paris, 1928.

58. IORGA, N., Istoria literaturilor romanice, II, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.

59. JANET, P., Les medicaments psychologiques, I, II, F. Alean, Paris, 1919.

60. JANET, P., La psychologie medicale, Ed. Flammarion, Paris, 1923.

61. JANET, P., Les nevroses, Ed. Flammarion, Paris, 1919.

62. JOLY, R., Hippocrate, Ed. Gallimard, Paris, 1964.

63. KEIM, A., LUMEŢ, L., Shakespeare, Ed. P. Laffitte et C-ie, Paris, 1924.

64. KOTT, JAN, Shakespeare notre contemporain, Ed. Gerard et Co, Verviers, 1965.

65. KRETSCHMER, E., Structure du corps et le caractere, trad. fr. Ed. Payot, Paris, 1948.

66. LARGNEL-LAVASTINE, M., Presse Med., 3, 10 janv., 1931.

67. LASCU, N., Cum trăiau romanii, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1965.

68. LĂZĂRESCU, DAN A., Introducere in shakespeareologie, Ed. Univers, Bucureşti, 1974.

69. LEFRANC, A., La vie quotidienne au temps de la Renaissance, Libr. Hachette, Paris, 1939.

70. LERANC, A., Sous le masque de William Shakespeare, I, II, Payot, *t* Paris, 1918.

71. LEONHARD, K., Personalităţi accentuate, Ed.

Enciclopedică română, Bucureşti, 1972, trad. Dr. Virgil Sorin, Mariana Zoltan.

72. LITTRE, E., Oeuvres compl êtes d'Hippocrate, I, J.B. Baillière, Pa râs, 1839.

73. LITTRE, E., Oeuvres compl êtes d'Hippocrate, VI, J.B. Baillière, Paris, 1849.

74. LONGWORTH CHAMBRUN, CLARA, Shakespeare. Acteur. Poete.

(Libr. Pion, Paris, 1926.

75. MARCHAIS, P., Glossaire de psychiatrie, Ed. Masson et C-ie, Paris, 1970.

76. MARCHAND, L., Ann. Med. Psych., T. 2, No 2, 1963.

77. MAUROIS, A., Histoire de VAngleterre, A. Fayard, Paris, 1937.

78. MAUROIS, A., Discursul unui profan către medici, Gazeta literară, XIII, 27 oct. 1966.

79. MARX-ENGELS, Despre artă, I, Ed. Politică, Bucureşti, 1966.

80. MARGINEANU, N., Psihologie şi literatură, Ed. Dacia, Cluj, 1970.

81. MARGINEANU, N., Psihologia persoanei, Ed. Universităţii din Cluj la Sibiu, 1944.

82. MEUNIER, Dr. L., Histoire de la Médecine, Libr. E. Le François, Paris, 1924.

82 A. *MICHELI, De MARIO., Avangarda artistică a secolului XX,* trad. I. Constantin, Ed. Meridiane, Buc. 1966.

83. MILETICIU, G., Studii psihiatrice, Craiova, 1895.

84. MORUS, T., Utopia, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1958, trad. Eleft. şi Şt. Bezdechi.

85. NEGULESCU, P.P., Filozofia Renaşterii, I, Ed. Cugetarea, Bucureşti, 1945.

86. NEGULESCU, P.P., Filosofia. Renaşterii, II, Ed. Cugetarea, Bucureşti, 1946.

87. NEGULESCU, P, P., Filosofia Renaşterii, III, Ed. Cugetarea, Bucureşti, 1947.

88. OŢETEA, A., Renaşterea şi reforma, Fundaţia regală pentru liţe ratură şi artă, Bucureşti, 1941.

89. OŢETEA, A., Renaşterea, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1964.

90. OVIDIU, Metamorfoze, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1959, trad. Ion Florescu.

91. PAMFIL, ED., OGODESCU, D., Nevrozele, Ed. Facla, Timişoara, 1974.

92. PANTU, Z.C., Plantele cunoscute de poporul român, Ed. Minerva, Bucureşti, 1906.

93. PAPU, E., Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1967.

94. PÂRVAN, V., Memoriale, Cultura Naţională, Bucureşti, 1923.

95. PLATON, Fedru, trad. Şt. Bezdechi, Ed. Ram, Aninoasa, Gorj, 1939.

96. POPA-LISSEANU, G., Mitologie greco-romană, Ed. Casa Şcolilor, Bucureşti, 1944".

97. POROT, A., Manuel alphabétique de psychiatrie, P.U.F., Paris, 1965.

98. QUENNEL, P., Shakespeare et son temps, Libr. A. Fayard, Paris, 1964, trad. fr. H. Morisset.

99. RALEA, M., Scrieri din trecut. În literatură. Ed. de stat pentru liţe ratură şi artă, Bucureşti, 1957.

100. RALEA, M., BOTEZ, C. L, Istoria psihologiei, Ed. Academiei R.P.R., (Bucureşti, 1958.

101. REGIS, E., Precis de Psychiatrie, Libr. O. Doin, Paris, 1923.

102. REY, A., L'apogee de la Science technique grecque, Ed. A. Michel, Paris, 1946.

103. RICHER, Dr. P., L'Art et la médecine, Paris, f.a.

104. ROBIN, L., La pensée grecque. La renaissance du livre, Paris, 1923.

105. ROŞCA, D.D., Existenţa tragică, Fundaţia pentru lit. şi artă, Buc., 1934.

106. SÂNDULESCU, C., Etiologia în Corpus Hippocraticum – Studii da zice, I, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1959.

107. SCHNEIDER, K. Les personalites psychopathiques, trad. fr.

F. Demers, P.U.F., Paris, 1955.

108. SCHUHL, P.M., Annales Moreau de Tours, I, Paris, 1962.

109. SCOTT, W., Histoire de la demonologie et de la sorcellerie, J. Claye, Paris, f.a.

110. SEXTUS EMPIRICUS, Opere filosofice, I, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, trad. A.M. Frenkian.

111. SHAKESPEARE, WILLIAM, The complete Works. A new edition, edited with an introduction and glossary by Peter Alexander, Collins „London and Glasgow, 1966.

112. SHAKESPEARE, WILLIAM, Opere, vol. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, Ed. de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1955 – 1963.

CRONOLOGIA

pieselor lui SHAKESPEARE, după H. Fluchfere, cânta iv prezentării şi anul publicării. AUTORII traducerilor în limba ronirtiwl, utilizate în acest volum.

113. Henric al VI-lea, p. I-a p. a II-a, p. a III-a, 1592 1623, Barbu Solacolu.

114. Richard al III-lea, 1592 – 1593 1597, Florin Nicolau.

115. Titus Andronicus, 1592 – 1594 1594, Dan Duţescu.

116. Comedia erorilor, 1593 1623, Ion Frunzetti, Dan Duţescu.

117. Îmblânzirea scorpiei, 1593 – 1594 1623, Dan A. Lăzărescu.

118. Zadarnice chinuri ale dragostei, 1598, Ion Frunzetti, 1593 – 1594 Dan Grigorescu.

119. Cei doi tineri din Verona, 1593 – 1595 1623. Mihnea Gheorghiu.

120. Romeo şi Julieta, 1594 – 1595 1597, Şt. O. Iosif, text revizuit de Al. Philippide.

121. Visul unei nopţi de vară, 1600, Şt. O. Iosif, revizuită de

1595 Florin Tornea.

122. Richard al II-lea, 1595 – 1596 1597, Mihnea

Gheorghiu.

123. Regele Toan, 1595 – 1596 1623, Dan Botta.

124. Neguţătorul 1600, Gala Galaction.

din Veneţia, 1596 trad. Adolphe Stern (1923).

125. Henric al IV-lea, p. I-a 1596 – 1597 1598, Dan Duţescu.

126. Henric al IV-lea, p. a II-a, 1597 – 1598 1600, Leon Leviţchi.

127. Mult zgomot pentru nimic, 1598 1600, Leon Leviţchi.

128. Henric al V-lea, 1599 1600, Ion Vinea. 129, Iuliu Cezar, 1599 1623, Tudor Vianu.

130. Cum vă place, 1599 – 1600 1623, Virgil Teodorescu.

131. Nevestele vesele din Windsor, 1599 – 1600 1602, Vlaicu Bârna.

131. Hamlet, 1601 1603, Vladimir Streinu.

Îi trad. Adolphe Stern (1922), *a* Leon Leviţchi şi Dan Duţescu.

132. A douăsprezecea noapte 1623, Mihnea Gheorghiu. sau ce doriţi, 1602

133. Troilus şi Cressida, 1602 1609, Leon Leviţchi.

134. Totu-i bine când sfârşeşte bine, 1602 – 1604 1623, Ion Frunzetti.

135. Măsură pentru măsură, 1604 1622, N. Argintescu-Amza.

136. Othello, 1604 1622, Ion Vinea.

137. Macbeth, 1605 – 1606 1623, Ton Vinea.

Îi trad. Adolphe Stern (1922).

138. Regele Lear, 1605 – 1606 1608, Mihnea Gheorghiu.

139. Antoniu şi Cleopatra, 1606 – 1607 1623, Tudor Vianu.

140. Coriolan, 1606 – 1607 1623, Tudor Vianu.

a trad. Adolphe Stern (1922).

141. Timon din Atena, 1607 1623, Dan Duţescu şi Leon Leviţchi.

142. Fericles, 1608 1609, Taşcu Gheorghiu.

143. Cymbeline, 1609 – 1610 1623, N. Argintescu-Amza.
144. Poveste de iarnă, 1610 – 1611 1623, Ion Vinea.
145. Furtuna, 1611 1623, Leon Leviţchi.
146. Henric al VIII-lea, 1613 1623, Dan Grigorescu.
147. SIMPSON, R.R., Shakespeare and Médecine, E. & S. Livingstone LTD, Edinburgh and London, 1962.
148. SIVADON, P., DOCHENNE, H., E.M.C., Psychiatrie, III, 37960 A 10, 1968.
149. STRACHEY, L., Elizabeth et le Comte d'Essex, Libr. Gallimard, Paris, 1929, trad. fr. J. Heurgon.
150. TAINE, H., Histoire de la littérature anglaise, II, Hachette, Paris, 1885.
151. TAINE, H., Histoire de la littérature anglaise, II, Hachette, Paris, 1911.
152. TAPIE, V.L., Barocul, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1969, trad. Al. Duţu.
153. TATON, R., Istoria generală a ştiinţei, I, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970.
154. Teatrul Renaşterii engleze, I, II, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1964.
155. VENZMER, G., O boală care dispare – sifilisul, Atei, Adevărul, Bucureşti, 1933.
156. VIANU, T., Estetică, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939.
157. VIANU, T., Studii de literatură universală şi comparată, Ed. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1968.
*158. VOICULESCU, VLAD, STERIADE, M., Din istoria cunoaşterii**creierul ui,*** Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1963.
159. WELS, H.G., Esquisse de l'histoire universelle, Payot, Paris, 1926.
160. ZAMFIRESCU, I., Istoria universală a teatrului, I, Ed. de stat pentru literatură şi artă. Bucureşti, 1958.
161. ZAMFIRESCU, I., Istoria universală a teatrului, III, Ed. Pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.

Sumar

DESPRE PSIHIATRIA ARTISTICĂ ŞI LITERARĂ...
Transfigurarea psihopatologicului în artă şi

literatură, exemplificări din istoria literară şi istoria artei.

DIN EVOLUŢIA PSIHIATRIEI PÂNĂ LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVI-LEA SECOLULUI AL XVI-lea ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVII-lea

Începuturile medicinii şi psihiatriei: concepţia posedării, empirismul, medicina sacerdotală a templelor greceşti, concepţia ştiinţifică a medicinii hipocratice – amoralismul, psihiatria în Colecţia hipocratică, *tratamentul bolilor mintale în antichitatea elenă.*

Epoca elenistică şi romană *(325 î.e.n. – 476 e.n.), şcolile metodică, pneumatică şi eclectică. Galen: teoria temperamentelor.*

Medicina bizantină.

Epoca medievală *(secolul V – 1450): scolastică, influenţa arabă. Regresul psihiatriei datorat concepţiei religioase a posedării.*

Epidemii de pestă, lepră, histerii colective. Instituţii pentru bolnavi mintali.

Spitalul Bedlam (1247). Renaşterea: ecoul *său în medicină. Ciuma venerică.*

Montaigne, Fr. Bacon. Medicina elizabetană. *Legislaţie psihiatrică.*

CORELAŢII BIOGRAFICO-SOCIALE

Familia dramaturgului. Catolicism şi represiune. Mediul social.

Cultura.

Diverse ocupaţii şi aventuri de tinereţe. O căsătorie pripită.

Întâmplări bizare.

1586: Londra, teatrul, experienţa oamenilor. Ciuma din 1594.

Debut dramaturgie. Cazul doctorului Lopez.

Southampton, G. Florio. Poet preferat al Reginei. O dragoste învăluită în mister.

Conjuraţia lui Essex. Iacob I – noul monarh.

Reprezentarea psihopatologiei în teatrul contemporanilor săi. Căsătoria fiicei sale Suzana cu dr. Hall (1607).

O CONCEPŢIE DESPRE LUME ŞI VIAŢA
Renaşterea europeană.
Determinări istorice, economice, sociale şi spirituale. Barocul.
Domnia Elizabetei (1558 – 1603): expansiuni coloniale, problemă religioasă, ascensiunea burgheziei. Efervescenţa culturală: umanismul englez.
Atmosfera curţii şi a societăţii.
Filosofia lui Shakespeare aşa cum se desprinde din opera sa.
REFERIRI MEDICALE 108
Un mare număr de informaţii medicale.
Concepţia medicală generală a timpului dominată de umoralism. Interdependenţă somatopsihică.
Ideea circulaţiei sângelui.
Abundenţă, lipsă, sănătate.
Referiri de obstetrică şi ginecologie. Psihologia vârstelor.
Boli infecţioase: ciumă, sifilis şi parazitare: malaria.
Boli neurologice: paraplegia, hemiplegia, parkinsonismul, sciatică. Referinţe dermatologice.
Psihologia muribundului. Probleme de medicină legală. Terapeutica generală.
ÎNTRE NORMAL ŞI ANORMAL 133
Noţiunile: normal, anormal şi intermediar. Shakespeare despre normalitatea psihică: omul ideal.
Creierul suport al activităţii psihice normale şi patologice.
Corelaţii somatopsihice, expresia mimică şi comportamentală în stări excepţionale: emoţionale, pasionale sau psihopatologice.
Instinctele şi perturbarea lor.
Instinctul de conservare: avariţia, risipa, beţia. Instinctul de apărare şi agresiune: mânia, ura. Instinctul de reproducere: iubirea, iubirea-boală. Gelozia. Incestul.
Inversiunea sexuală.
Stările nevrotice: *câteva date psihiatrice.*
Suferinţa nevrotică în teatrul shakespeareian şi

motivaţiile acesteia. Exemplificări 158
Psihopaţii: *câteva date psihiatrice.*
Criteriul amoralităţii, asociabilităţii şi suferinţei. Clasificarea psihopaţilor după Kurt Schneider. Psihopaţii în Troilus şi Cressida.
Psihopaţii polimorfi.
Prinţul Henric, Falstaff şi prietenii lor. Parolles.
Vagabondul Autolycus. Sir Toby Belch.
Psihopaţii explozivi: Tybalt, Mercuţio, Benvolio din Romeo şi Julieta.
Psihopaţii depresivi: Antonio, Jacques. Psihopaţii perverşi:
— *Incestuosul Antiochus din* Pericles
— *Don John din* Mult zgomot pentru nimic
— *Regina Margareta şi Eleonor din* Henric al VI-lea
— *Impostorul Simpeox, Ejimund din* Regele Lear.
— *Iachimo din Cymbeline*
— *Iago din* Othello 172 Pierderea pasageră a conştiinţei. *Câteva date psihofiziologice. Somnul şi tulburările sale. Visele şi interpretarea lor.*
Somnambulismul: Lady Macbeth. Stări lipotimice şi moarte aparentă. Somn medicamentos.
*Epilepsie: Cezar, Othello.*198
TRANSFIGURAREA DRAMATICĂ A PSIHOZELOR 211
Date sumare asupra psihozelor 211 Psihoza maniacală: Titus Andronicus 214 Melancolia 217
— Bertram
— Sly
— Porţia soţia lui Marevs Brutus
— Enobarbus
— Antoniu şi Cleopatra
— Henric al VI-lea
— Ofelia Confuzia mintală
— Regele Ioan
— Titania Oligofrenia 233
— Don Adriano de Armad
— Thurio

— Charles
— Sir Andrew
— Malvolio
— Cloten
Stări demenţiale de etiologie arterioscleroasă şi senilă 242
— Menenius
— Polonius
— Gloucester
— Lear
Etiologia infecţioasă – paralizia generală
— Jack Cade
— Timon din Atena
Paranoia – câteva date psihiatrice 261
— Coriolan
Bufee delirante – câteva date psihiatrice
— Regele Ioan
— Lysander
— Angelo
— Archibald
— Owen Glendower Delirul de gelozie 270
— Ford
— Posthumus
— Leontes
— Othello
Schizofrenia – câteva date psihiatrice 287 Forma paranoidă
— Ioana d’Arc
— Macbeth
— Richard al III-lea
— Hamlet
CAUZE ALE TULBURĂRII MINŢII 311
— Ereditare infecţioase metabolice toxice psihogene prin influenţa astrală supranaturale – posesiunea demonică TERAPEUTICA 325
— Izolarea în spitale comportarea faţă de bolnavii mintali imobilizarea brutalizarea înfometarea abstinenţa sexuală Droguri, sedative şi narcotice

Psihoterapie – sugestie, muzică, activitate, psihodramă SIMULAREA NEBUNIEI 3 fi5
SHAKESPEARE – PSIHIATRU INFAILIBIL 359
ABSTRACT 365
BIBLIOGRAFIE 373
SUMAR 379